

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

MARC-ANTOINE LEGRAND

ACTEUR ET AUTEUR COMIQUE

(1673-1728)

*Thèse pour le Doctorat d'Université,
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

MARY SCOTT BURNET



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

—
1938

MARC-ANTOINE LEGRAND

ACTEUR ET AUTEUR COMIQUE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

MARC-ANTOINE LEGRAND

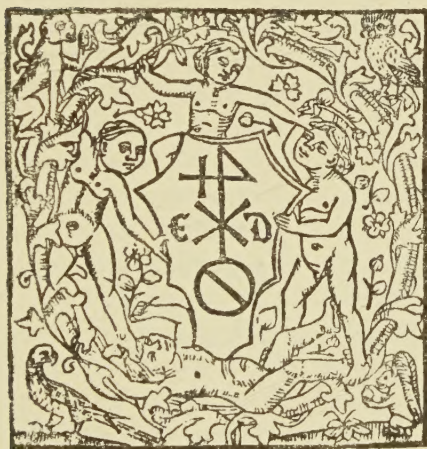
ACTEUR ET AUTEUR COMIQUE

(1673-1728)

*Thèse pour le Doctorat d'Université,
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

MARY SCOTT BURNET



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

—
1938



INTRODUCTION

L'auteur-comédien Marc-Antoine Legrand est, depuis longtemps, un homme presque oublié. Il ne se fit jamais un grand nom comme acteur ; d'autre part, aucune de ses pièces n'a paru sur l'affiche de la Comédie-Française depuis plus d'un siècle¹, et les historiens du théâtre lui ont consacré à peine quelques lignes en passant. Cependant, au temps où il écrivait, les Parisiens le connaissaient bien et comptaient sur lui, au même titre que sur Dancourt, Lesage, Fuzelier, et d'autres écrivains moins connus de nos jours, pour leur fournir de quoi les égayer au théâtre.

Du fait qu'elles furent bien reçues par le public de l'époque, les pièces de Legrand peuvent contribuer déjà à l'histoire des mœurs, car il y a toujours intérêt à chercher, à travers les préférences d'un public en matière de théâtre, des reflets de ses mœurs et de ses goûts. D'ailleurs, Legrand consacrait beaucoup de place, dans ses ouvrages, à la peinture de la vie autour de lui. Il est vrai que quelques-uns de ses contemporains plus illustres, comme Dancourt et Lesage, ont satirisé leurs voisins avec plus d'originalité ; néanmoins il ne laissa pas d'ajouter au tableau déjà dessiné par eux des détails qui en complètent le pittoresque.

Cependant l'intérêt principal de son œuvre, considérée dans son ensemble, est ailleurs. A l'époque où, devenu sociétaire de la Comédie-Française, il y faisait jouer des pièces, les théâtres clandestins de la foire faisaient beaucoup de tort à la troupe officielle de la capitale. Legrand voyait la popularité qu'ils s'étaient acquise aux dépens de la Comédie, et décida que le meilleur moyen de les combattre était de donner à ce dernier théâtre des pièces légères, du même genre que celles qu'ils jouaient avec tant de succès. Dans *le Roi de Cocagne*, joué en 1718, il mit cette idée en pra-

1. La dernière représentation d'une pièce de Legrand à la Comédie-Française fut celle de *l'Epreuve Réciproque* en 1823. (Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*). *La Famille Extravagante* fut jouée à l'Odéon, dans la série de « matinées classiques », le 10 janvier 1895 et de nouveau le 15 décembre 1921. (Bonnerot, *Annuaire des Spectacles*, 1921-1922, p. 131.)

tique, et le bon accueil fait à la pièce semblait justifier sa théorie. Au cours des années suivantes il donna, non seulement à la Comédie-Française mais aussi au Théâtre-Italien (récemment rétabli à Paris par le Régent), de petites pièces écrites pour faire concurrence aux forains. Il y reproduisait, plus ou moins fidèlement suivant le cas, les caractéristiques de leurs productions, suscitant ainsi la raillerie de ceux qu'il imitait et l'indignation de l'élément conservateur parmi le public, mais recevant, le plus souvent, les applaudissements des spectateurs. Sa carrière d'auteur dramatique forme donc un chapitre piquant de l'histoire des théâtres parisiens de son temps.

Sans surestimer la valeur littéraire des comédies de Legrand, et sans nier que parfois elles étaient des œuvres dépourvues de tout mérite, on peut constater que quelques-unes d'entre elles témoignent d'un vrai talent chez leur auteur. En tête de ces dernières se place *le Roi de Cocagne*, fantaisie satirique dont Legrand n'égala jamais l'originalité, et qui a toujours été considéré, à juste titre, comme son chef-d'œuvre. Mais, comme le dit Petit de Julleville, Legrand était « capable de parler plusieurs langages et de tenir plusieurs rôles »² ; aussi se distingua-t-il dans plus d'un genre. M. Lucien Dubech, en relevant quelques-unes de ses pièces qui ont un intérêt particulier, ou bien par elles-mêmes ou bien par rapport à des œuvres postérieures, appelle Legrand « une manière de précurseur, » et continue :

Un *Cartouche*, qui triompha en 1721 jusqu'au jour où l'homme imprenable fut roué, est l'ancêtre de *Robert Macaire*. Un *Galant Coureur*, où l'on voit en 1722 un marquis déguisé en coureur et une comtesse en suivante, est du Marivaux avant la lettre ; et une *Agnès de Chaillot*, parodie de l'*Inès de Castro*, de La Motte, fut, sinon la première pièce de ce genre peu relevé, du moins la première qui ait eu beaucoup d'adresse et un peu de mérite³.

Nous croyons qu'un auteur qui a su, par des moyens si variés, amuser le public de son temps, et qui, voulant soutenir les intérêts de la maison de Molière, a eu la hardiesse d'y transporter les spectacles de la foire et l'esprit de les y faire réussir, est un personnage assez intéressant pour faire le sujet d'une modeste étude⁴.

2. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, p. 265.

3. Dubech, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, vol. IV, p. 30.

4. Il existe sur Legrand une dissertation par Conrad Segitz : *Marc-Antoine Le Grand, sein Leben und seine Werke*. Cet ouvrage nous a été utile surtout pour quelques renseignements bibliographiques.

CHAPITRE PREMIER

Notice biographique.

« Plus connu par les pièces qu'il fit jouer que par celles qu'il joua, Legrand naquit le même jour que Molière mourut, comme s'il eût été destiné à consoler la France de la perte de ce grand homme. » — Ainsi commence la notice sur Marc-Antoine Legrand donnée par Lemazurier dans sa *Galerie Historique*¹. La légende est bien flatteuse pour Legrand, mais, comme tant d'histoires de ce genre, complètement fausse. De Lérès la répéta le premier², et elle fut tenue pour vraie par tous ceux qui eurent l'occasion d'écrire quelques lignes sur la vie de Legrand, jusqu'à la publication du *Dictionnaire Critique* de Jal, en 1867. Jal trouva l'acte de baptême de Legrand, fait à Saint-Sulpice le 31 janvier 1673. Selon ce document, Marc-Antoine Legrand, fils de Jean Legrand, chirurgien-major aux Invalides, et de Michelle Richard, sa femme, naquit le 30 du même mois.

Legrand lui-même nous fournit presque les seuls renseignements que nous possédions sur sa famille. Il dédia le premier recueil de ses pièces au duc d'Aumont. Dans sa dédicace, il dit que sa famille est boulonnaise, que ses membres ont servi la maison d'Aumont « dans leurs différents états » depuis un siècle, et que le père du duc auquel le livre est dédié a fait obtenir à Jean Legrand son poste de chirurgien-major aux Invalides³.

Dans le contrat de mariage de Marc-Antoine Legrand, signé en 1695⁴, son père, Jean Legrand, est qualifié de « chirurgien-major consultant des camps et armées du Roy ». Nous savons, d'autre part, d'après une note biographique sur lui dans *l'Histoire de l'Origine et du Progrès de la Chirurgie en France*, de François

1. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 321.

2. De Lérès, *Dictionnaire*.

3. *Œuvres* de Legrand. Paris, Ribou, 1712.

4. Contrat conservé dans les Archives départementales du Vaucluse : Notariat Vincenti, Minutes de M^e César Gente (1691-1695), n^o 1084, feuillets 650-652.

Quesnay⁵, qu'il naquit à Boulogne-sur-Mer, devint maître chirurgien et chirurgien-major aux Invalides, fut envoyé en Italie comme chirurgien consultant après la bataille de Marsaille (1693), et mourut en 1716. Sa femme mourut avant le mariage de son fils, car dans le contrat de mariage de celui-ci, elle est appelée « feue dmle Michelle Richard ».

Sur la jeunesse de Legrand, nous n'avons pas de renseignements authentiques. Les quelques allusions de ses contemporains à son sujet ne concernent que la période où il était sociétaire de la Comédie-Française. Certains compilateurs de dictionnaires dramatiques ou d'histoires du théâtre ont donné sur lui des notices biographiques où ils consacrent quelques mots à sa jeunesse ; cependant ce sont ces mêmes écrivains qui ont répandu l'histoire mal fondée concernant le jour de sa naissance, que nous avons citée plus haut. Ce fait, avec la ressemblance de leurs notices dans les grandes lignes, nous porte à croire qu'ils n'ont fait que se copier successivement les uns sur les autres, et rend suspects les prétendus faits qu'ils nous donnent.

En général ces chroniqueurs ont prétendu que, dès son plus jeune âge, Legrand négligeait ses études pour fréquenter les milieux du théâtre, et que ses parents, qui voulaient lui faire adopter la profession de son père, ne trouvèrent pas le moyen de lui faire changer son genre de vie. Selon l'un d'eux, Legrand, sachant que son père exaspéré allait le faire enfermer, se sauva en province avec une troupe de comédiens ambulants⁶. Il est vrai que ce fut là un moyen pris par beaucoup de jeunes gens pour échapper à la surveillance gênante de leur famille — et en effet Legrand fut de bonne heure comédien de province — mais toute cette histoire semble être basée sur une phrase de la dédicace citée plus haut, où Legrand dit en parlant de son père : « sa profession n'a pas été de mon goût, et ma famille transplantée du Boulonnais est devenue toute comédienne. »

Si l'on ignore, au juste, dans quelles circonstances Legrand quitta la maison paternelle, on peut croire qu'il le fit sans attendre d'avoir accomplies dix-neuf ans. A l'occasion de son mariage,

5. « M. Johannes Legrand, Boloniae in Picardia natus, in Regiis Invalidorum militum aedibus chirurgi Majoris olim munere functus, Magisterium obtinuerat, et ad Valedutendaria Consultor Chirurgus post Marsaliae pugnam fuerat missus. Obiit 10 Novemb. anni 1716 ». Quesnay, *Histoire de la Chirurgie*, vol. II, p. 116.

6. Petitot, *Répertoire du Théâtre-Français* (éd. 1804), vol. XVIII, p. 351-352.

qui eut lieu à Avignon en novembre 1695, deux témoins, Cathérin Chamerat et Claude-César Monery, déposèrent qu'ils étaient amis de Legrand et de sa fiancée⁷ : Chamerat, originaire de Lyon, dit qu'il les connaissait tous deux « depuis quatre ans environ » ; Monery, natif d'Avignon, dit qu'il connaissait Legrand depuis quatre ans et sa future femme « depuis son enfance ». Il faudrait une coïncidence bien bizarre pour expliquer que ces deux Méridionaux aient, tous les deux à la même époque, fait la connaissance de Legrand, parisien de naissance, autre part que dans le Midi. De plus, il est à remarquer que Chamerat, au moins, avait rencontré Legrand et sa fiancée à la même date (apparemment Monery connaissait déjà celle-ci quand il vit Legrand pour la première fois). Or, comme nous le verrons plus tard, la femme de Legrand était comédienne. Comment expliquer le fait que Chamerat ait fait sa connaissance en même temps que celle de Legrand, si elle n'eût pas appartenu à la même troupe d'acteurs que lui⁸ ?

Donc les faits semblent justifier la conclusion que Legrand devint comédien de province au moins quatre ans avant son mariage — c'est-à-dire avant la fin de 1691, ou vers le début de 1692 au plus tard, si l'on admet que la période de quatre ans mentionnée par Chamerat et Monery n'est qu'approximative.

De toute façon, il est certain qu'il était à Lyon pendant l'automne de 1692, comme membre d'une troupe qui y jouait sous le nom des « Comédiens du Maréchal de Villeroy », gouverneur de la ville. Le 9 octobre de cette année-là, à la paroisse de Sainte-Croix à Lyon, il signa l'acte de mariage de l'un de ses camarades de troupe, Michel de Villedieu, avec Marie-Françoise-Baptiste de Houy de Rozanges, fille du comédien Marc-Antoine de Houy de Rozanges. Parmi les autres témoins du mariage figuraient plusieurs acteurs — Jean-Raymond Poisson, Michel Chalons, et Jérôme Hus⁹ — que nous retrouverons plus tard.

Legrand était encore à Lyon pendant le carnaval de 1694. A cette date on y joua une pièce de sa composition intitulée *la Rue*

7. Archives départementales du Vaucluse, Procédures de mariage de l'Archevêché d'Avignon, année 1695 (n° G38, feuillet 42).

8. La fiancée de Legrand dit, au moment de son mariage, qu'elle avait quinze ans. Si cette affirmation est exacte, elle n'avait que onze ans lorsque Chamerat fit sa connaissance. Apparemment à cette époque elle accompagnait déjà sa mère dans ses tournées avec la troupe.

9. Vallas, *Un Siècle de Musique et de Théâtre à Lyon*, p. 45.

Mercièrre, imprimée à Vienne, près de Lyon, la même année. On peut préciser l'époque à laquelle cette satire locale fut jouée, grâce à la remarque de l'un des personnages, bourgeois lyonnais, qui s'excuse d'endosser un habit d'officier en disant : « Le carnaval permet un tel déguisement » (sc. 1). Des remarques faites par l'auteur dans la préface de la pièce nous assurent qu'il était à Lyon au moment où elle fut représentée ¹⁰. D'autre part, il fait allusion également dans cette préface à deux de ses pièces « que notre troupe a représentées ci-devant », et qui n'ont pas été imprimées : *la Répétition de Thésée* et *la Fille Précepteur*. Puisqu'il mentionne d'abord *la Répétition de Thésée*, on peut supposer qu'elle fut jouée avant *la Fille Précepteur*, ou que les deux pièces faisaient partie du même spectacle. Le *Thésée* de Lully fut donné à l'Opéra de Lyon en 1692 (comme l'indique son livret publié à Lyon cette année-là) ¹¹ : il est très probable que la parodie de Legrand fut représentée peu de temps après — c'est-à-dire en 1692 ou 1693 au plus tard. *La Fille Précepteur* a dû paraître entre la date de la représentation de cette pièce et celle de *la Rue Mercièrre*.

Donc, entre 1692 et 1694, Legrand semble avoir été toujours membre de la même troupe, qui, si elle ne jouait pas toujours à Lyon, faisait de la ville un centre d'où elle partait pour des tournées en province, comme l'Opéra lyonnais prit l'habitude de le faire un peu plus tard ¹².

Peu de temps après la représentation de *la Rue Mercièrre*, Legrand fit un voyage à Paris pour débiter à la Comédie-Française, où il joua le vendredi 19 mars ¹³. Son camarade Jean-Raymond Poisson, autre membre de la troupe de Lyon, l'y avait précédé le 8 du mois précédent ¹⁴. Le père de celui-ci, Raymond Poisson, était sociétaire de la Comédie : peut-être usa-t-il de son influence pour obtenir un ordre de début pour les deux jeunes gens. La famille de Legrand était connue par le duc d'Aumont, qui, en sa qualité de premier gentilhomme de la Chambre du Roi, était chargé de surveiller les affaires de la Comédie ; cette circonstance

10. Cf. ci-dessous, p. 24.

11. Vallas, *Un Siècle de Musique*. Ce livret est la seule indication qu'a trouvée M. Vallas de la représentation de *Thésée* à Lyon en 1692. Il nous est donc impossible de déterminer plus exactement la date des représentations en question.

12. A partir de 1699. (*Ibid.*, p. 58.)

13. Archives de la Comédie-Française, Registre de l'année 1693-1694.

14. Lyonnet. *Dictionnaire des Comédiens*, vol. II, p. 539.

aussi a pu contribuer à faciliter l'obtention d'un ordre de début pour lui ¹⁵.

Lemazurier regarda comme très douteux ce premier début de Legrand. Il fit remarquer que le rôle difficile de Tartuffe, qu'il était censé avoir joué alors, ne convenait guère à un acteur d'à peine vingt et un ans ¹⁶. Cependant le registre de la Comédie pour 1693-1694 nous apprend que Legrand s'efforça de le remplir. Les sociétaires du Théâtre-Français lui donnèrent, selon l'habitude, quelques livres de la recette, mais trouvèrent qu'ils n'avaient pas besoin de ses services. Alors il s'en alla rejoindre ses camarades à Lyon, où il fit jouer, vers l'été de la même année, *la Chute de Phaéton* ¹⁷.

Le cadre de cette pièce, imprimée à Lyon en 1694, est une maison de campagne où, depuis que le beau temps a commencé, deux jeunes Lyonnaises sont allées s'installer : ce détail permet de fixer avec quelque certitude l'époque à laquelle la pièce parut. L'un des personnages du prologue est un comédien, de Villedieu, avec lequel Legrand avait été associé en 1692.

De Villedieu était encore à Lyon le 28 novembre 1694, car à cette date il y signa, comme parrain, l'acte de baptême du fils d'un musicien de sa connaissance. Le 9 janvier 1695 se marièrent dans cette même ville Jean-Raymond Poisson et Marianne de Touchemarie ; le mariage eut pour témoins de Villedieu, Jérôme Hus, et plusieurs autres comédiens ¹⁸. Les Archives de la Charité de Lyon mentionnent une représentation de comédie au profit des pauvres le 20 février 1695 ¹⁹ — représentation qui fut certainement donnée par la troupe dont Legrand faisait, ou avait fait, partie. Après février 1695, il n'y a pas d'indication de la présence de cette troupe à Lyon. En effet, on ne trouve pas trace d'une représentation de comédie dans la ville entre cette date et 1699, à la seule exception d'une pièce mêlée de musique et de danses par Nicolas Racot de Grandval ²⁰. Grandval joignit au métier d'écrivain celui de musicien, et peut-être fit-il jouer sa pièce par

15. Cf. la dédicace adressée au duc d'Aumont, de l'édition des œuvres de Legrand publiée en 1712, où Legrand parle de « la protection particulière que vous voulez bien m'accorder ».

16. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 321.

17. Imprimé en 1694 sans nom d'auteur, mais universellement attribué à Legrand.

18. Vallas, *Un Siècle de Musique*, p. 45.

19. *Ibid.*, p. 47.

20. *Ibid.*, p. 52.

la troupe de l'Opéra, qui, à partir de 1699, donnait la comédie assez régulièrement ²¹.

Legrand resta-t-il à Lyon, avec ses anciens camarades, pendant l'hiver de 1694-1695 ? Le fait n'est pas certain, mais de toute façon nous le retrouvons à Avignon en novembre 1695, en compagnie de Poisson et sa femme, et Michel Chalons, que nous avons déjà signalés comme ayant fait partie de la troupe du Maréchal de Villeroy en 1692 ²². La présence de ces comédiens à Avignon nous est révélée par leurs signatures sur le contrat de mariage de Legrand. Le 4 novembre 1695, celui-ci et M^{lle} Geneviève-Françoise Le Valois de Champelon ²³ demandèrent à l'archevêché d'Avignon une dispense pour se marier. Comme ils le déclarèrent dans leur contrat, ni l'un ni l'autre d'eux n'avait de « parent de la qualité requise pour les assister à la passation des actes pour la validité d'icelle et formalité passée par statut municipal dud. Avignon ». A défaut de tels parents, deux de leurs amis firent chacun une déposition pour témoigner de l'exactitude des raisons invoquées dans la demande d'une dispense de mariage. Nous avons déjà eu l'occasion de citer ces documents, signés de Claude-César Monery et Catherin Chamerat ²⁴. Les fiancés, ayant obtenu la dispense nécessaire, se marièrent le 13 novembre, à Saint-Agricol ²⁵.

M^{lle} de Champelon et sa mère, Anne-Marie Britteau, étaient des comédiennes. Par les termes du contrat de mariage, les époux reconnaissent que la dot de la mariée, qui se monte à deux mille livres, leur a été payée en « habits pour le théâtre, bagues, jouyeaux et argent comptant ». Il est stipulé que les mariés entre-tiendront M^{lle} Britteau, et lui donneront quinze sols par jour « dans les troupes des comédiens où lesd. mariés représenteront la comédie, moyennant quoy la dmille de Britteau sera tenue de servir aux emplois qui luy seront indiqués par lad. troupe ».

21. Vallas, *Un Siècle de Musique*, p. 54, 56-57.

22. Notons en passant que le père de Chalons, comme ceux de Legrand et Poisson, habitait Paris (*ibid.*, p. 45). On se demande si les trois jeunes gens avaient quitté la capitale ensemble pour commencer leur carrière dramatique.

23. Dans les documents concernant son mariage, le nom de la femme de Legrand est écrit *Champelos* ; mais elle signa le contrat *Champelon*. Dans une quittance donnée à la Comédie-Française après la mort de Legrand, le nom de la veuve est écrit *Champelon*. (Archives de la Comédie-Française, dossier sur Legrand.)

24. Cf. ci-dessus, p. 4-5.

25. Archives du Vaucluse, Registres paroissiaux de Saint-Agricol, années 1664-1700, feuillet 299.

La femme de Legrand avait quinze ans au moment de son mariage, comme nous l'apprend le contrat ²⁶. Elle y est qualifiée de « fille naturelle et légitime de feu Monsr. Jacques de Valois de Champelos escrivain du Roy sur les vaisseaux, et de dmle Anne Marie Britteau ». Elle avait un oncle à Avignon, nommé Robin, pâtissier de son métier, qui signa le contrat et que Monery, dans sa déposition, dit connaître « très particulièrement ».

Après son mariage, on n'entend plus parler de Legrand pendant plus de cinq ans. On lui a quelquefois attribué deux pièces de circonstance jouées à Lyon en 1699, *les Comédiens de Campagne* et *le Carnaval de Lyon*. Elles furent publiées toutes deux sans nom d'auteur à Lyon en 1699. M. Léon Vallas a fait remarquer que la Bibliothèque de l'Arsenal possède les deux pièces reliées ensemble, le nom du Chevalier de la Ferté, autre personnage auquel elles ont été attribuées, y étant « à la fois écrit à la main sur la première page de chacune des pièces et frappé en lettres d'or au dos de leur reliure commune ». Se basant en partie sur ces indications, en partie sur des allusions contenues dans les pièces mêmes, M. Vallas conclut que l'auteur commun était le chevalier de la Ferté, « gentilhomme mystérieux », dont, « selon Saint-Simon, ' on n'a jamais ouï parler, qui était un étrange garnement ' » ²⁷. Ainsi il ne reste plus d'indications d'un séjour de Legrand à Lyon à cette époque.

Enfin on le retrouve en Pologne : étant allé débiter de nouveau à la Comédie-Française en 1702, il écrivit des vers dans lesquels il dit qu'il avait été appelé à Varsovie pour tenter fortune à ce théâtre ²⁸.

26. Les renseignements donnés dans le contrat de mariage ne sont pas tout à fait exacts à l'égard de l'âge de Legrand, car on lui donne dans ce document vingt-trois ans, quoiqu'il n'ait pas encore passé son vingt-troisième anniversaire.

27. Vallas, *Le Théâtre et la Ville*, p. III-v. Les deux comédies paraissent dans le catalogue des pièces de Legrand publié par le *Mercur* le mois de sa mort (janvier 1728, p. 144-147). Mais les renseignements biographiques donnés dans la notice du *Mercur* sont inexacts, et il y a des erreurs même dans le catalogue des pièces que Legrand fit représenter à Paris. Tout ce qui est prouvé par la présence des *Comédiens de Campagne* et du *Carnaval de Lyon* dans cette liste, c'est que, les renseignements sur les théâtres de province à cette époque étant peu certains, on attribuait déjà à Legrand ces pièces en 1728. Beauchamps, dont les *Recherches sur les Théâtres*, publiées en 1735, constituent le premier dictionnaire dramatique ayant paru depuis le commencement de la carrière de Legrand, attribue les deux comédies au Chavelier de la Ferté. Les auteurs de dictionnaires dramatiques postérieurs à cette date ont apparemment suivi, soit la liste donnée dans le *Mercur*, soit les renseignements qu'ils trouvèrent dans l'ouvrage de Beauchamps.

28. Cités ci-dessous, p. II.

Or, depuis 1700, le roi Ernest-Auguste de Pologne avait une troupe de comédiens français à son service. Pendant le carnaval de 1699, les « Comédiens de Celle » avaient joué à Varsovie. A cette occasion, le roi avait chargé l'un d'eux, Angelo Constantini, le Mezzetin de l'ancien Théâtre-Italien de Paris, de lui organiser une troupe française. Constantini était revenu à Paris pour y chercher des acteurs, et en avait rassemblé une cinquantaine. Au mois de mai 1700, cette troupe, accompagnée de quarante-trois machinistes, domestiques et membres de la famille des acteurs, avait pris le chemin de Varsovie, via Strasbourg, Ulm, Vienne et Cracovie ²⁹.

Constantini en était très fier et écrivit en Pologne qu'il avait une troupe meilleure que celle de l'Opéra de Paris ³⁰. Il en exagéra le mérite, sans doute ; il n'en est pas moins vrai cependant qu'elle comprenait quelques bons sujets, notamment Sallé (père de la danseuse célèbre) et Ponteuil : ils entraient tous deux l'année suivante à la Comédie-Française, où Legrand devait les doubler plus tard dans leurs emplois comiques. Jean-Raymond Poisson, l'ancien camarade de Legrand en province, faisait partie lui aussi de la troupe ; il devait passer le reste de sa vie en Pologne ³¹.

Il n'est pas absolument certain que Legrand fit partie de la troupe d'Auguste dès le moment où elle fut organisée. Le seul témoignage de son séjour à Varsovie, à part les vers déjà mentionnés, est un *Divertissement pour le Retour du Roi à Varsovie*, « par le Sieur Le Grand, comédien du Roy », imprimé sans indication de date. Joué par les comédiens du roi, avec musique et ballets de Renaud et de Poitiers, respectivement maîtres de musique et de ballets « de Sa Majesté » ³², le *Divertissement* a dû être donné entre 1700 et 1702. Quelques couplets dans la pièce indiquent que sa représentation eut lieu au début de l'hiver : nous inclinons à croire que ce fut celui de 1700-1701, alors que le roi revenait de ses premières campagnes contre Charles XII de Suède — campagnes peu brillantes pour Auguste et ses alliés. Or, quoique Auguste eût été promu roi en 1697, Legrand fit chan-

29. Furstenau, *Zur Geschichte des Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, vol. II, p. 29.

30. *Ibid.*, vol. II, p. 23-24. La troupe rassemblée par Constantini était capable de jouer comédie, opéra et ballet.

31. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*, articles sur Sallé, Ponteuil et Poisson.

32. *Divertissement pour le Retour du Roy à Varsovie*, titre.

ter aux acteurs de son *Divertissement* la gloire qu'il s'était acquise en gagnant la couronne de Pologne : il semble que notre auteur, ne pouvant faire allusion aux exploits récents de son maître, ait éprouvé quelque difficulté à trouver matière à son éloge. D'autre part, si la pièce avait été jouée pendant l'hiver de 1701-1702, Legrand n'aurait guère pu, sans sembler par trop ironique, louer Auguste d'être devenu souverain de Pologne : à ce moment-là, il était évident que Charles XII voulait le détrôner et que cette idée avait la sympathie de la plupart des Polonais³³. Il semble donc très probable que Legrand ait été membre de la troupe officielle d'Auguste déjà en 1700, et qu'il ait fait le voyage en Pologne avec Constantini au printemps de cette année-là³⁴.

Legrand quitta Varsovie à temps pour faire de nouveaux débuts à la Comédie-Française avant la clôture de Pâques en 1702. La mort de Champmeslé pendant l'été de 1701, et la retraite de Roselis au mois de novembre suivant, avaient laissé deux places dans la troupe pour des acteurs qui rempliraient des rôles comiques, et Legrand fut parmi ceux qui furent appelés à poser leurs candidatures aux places vacantes³⁵. Il joua le 21 mars 1702 dans *Andromaque* et *le Florentin*, petite pièce de La Fontaine, et parut de nouveau, le 27 juin, dans *Iphigénie* et *le Colin-Maillard* de Dancourt³⁶. Des vers qu'il fit pour persuader le Grand Dauphin de le faire recevoir dans la troupe de la capitale nous informent que ce fut grâce à l'influence de ce prince qu'il obtint un ordre de début :

Ma taille, j'en conviens, n'est ni haute ni belle ;
 Mes rivaux sont ravis qu'on ne la trouve telle ;
 Mais, grand Prince, après tout, ce n'est pas là le fait :
 Recevoir le meilleur est, dit-on, votre envie ;
 Et je ne serais pas parti de Varsovie
 Si vous aviez promis de prendre le mieux fait³⁷.

33. Michaud, *Biographie Universelle*, vol. II, p. 438-439.

34. Il est intéressant de constater que jusqu'au moment du séjour de Legrand en Pologne, lui et son camarade Jean Raymond Poisson, avaient suivi, apparemment, le même chemin : chaque fois que nous retrouvons le nom de Legrand, entre 1692 et 1702 environ, nous trouvons également celui de Poisson. Cf. ci-dessus, p. 5, 6, 8.

35. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 322 ; et Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*, articles sur Champmeslé et Roselis.

36. Parfaict, *Dictionnaire*, vol. III, p. 32.

37. Bruzen de La Martinière, *Nouveau Recueil d'Epigrammatistes Anciens et Modernes*, vol. II, p. 166. Ces vers sont cités aussi par de Lérès, Lemazurier et Lyonnet, qui donnent le premier vers ainsi :

Ma taille, par malheur, n'est ni haute, ni belle ;
 et le dernier :

Si vous aviez parlé de prendre le mieux fait.

« Malheureusement — ajoute Lemazurier après avoir cité ces vers — il fut incontestable que de tous les concurrents à l'emploi vacant, Legrand était le plus mal fait, et fort problématique qu'il en fût le meilleur. » Cependant il fut reçu le 18 octobre 1702, pour doubler Ponteuil, son ancien camarade de Varsovie. Ponteuil était un acteur de grand talent, qui avait beaucoup de succès et plaisait au public ; à côté de lui, Legrand « n'en parut que plus mauvais ». Après la mort de Ponteuil, en 1718, Legrand accéda aux rôles de rois et de paysans dans lesquels son prédécesseur avait tant brillé ³⁸.

Selon les auteurs de dictionnaires dramatiques, ce ne fut pas sans lutter longtemps que Legrand vainquit le préjugé défavorable que les spectateurs avaient contre lui en raison de sa petite taille et de son visage comique. Usant des mêmes tactiques dont il s'était servi pour soutenir sa cause lors de son début en 1702, il se mit en devoir de gagner les bonnes grâces du tout-puissant parterre. Il recevait les sifflets sans se fâcher, et fut toujours prêt à une réponse spirituelle aux critiques, des spectateurs, qui se levaient pour l'apostropher. « Il semble, en vérité — dit un commentateur — qu'on sifflait Legrand pour se donner le plaisir d'entendre ses ripostes ³⁹. » Les anecdotes qu'on rapporte à cet égard sont toutes fort amusantes et répondent bien à l'idée que se fait le lecteur des pièces de Legrand sur le caractère de leur auteur. Cependant, à une exception près, elles ne sont pas accompagnées de preuves de leur authenticité.

Celle qui fait l'exception fut racontée dans le *Mercur*e de juillet 1715. Le 20 de ce mois-là, on représentait pour la première fois *la Fausse Veuve, ou le Jaloux sans Jalousie*, nouvelle comédie de Dufresny. Legrand avait interprété, sans succès, le rôle de l'Empereur Paléologue dans l'*Andronic* de Campistron. A l'entr'acte, avant la représentation de la nouvelle pièce, il annonça le spectacle pour le lendemain et en même temps demanda l'indulgence des spectateurs pour la nouvelle pièce qu'on allait jouer tout de suite. « Je souhaite, Messieurs — ajouta-t-il — que la petite pièce que vous allez voir, vous fasse rire autant que vous avez ri à la grande. » Cette saillie fut bien appréciée par le parterre, mais n'empêcha pas l'échec de la comédie, qui ne réussit point ⁴⁰.

38. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 323-324.

39. Fournel, *Curiosités Théâtrales*, p. 278-279.

40. *Mercur*e de juillet 1715, p. 278-281. Le *Mercur*e ne cite pas l'auteur de cette harangue et nous sommes redevables à Lemazurier (*Galerie Historique*, vol. I, p. 323) du

Apparemment son aspect grotesque était toujours nuisible à Legrand dans les rôles tragiques. Voici le commentaire d'un contemporain sur son jeu dans la tragédie, que nous trouvons dans un poème à clef où figurent les acteurs de la Comédie-Française en 1717 :

Quels meuglements ! quelle voix de tonnerre
 Agite l'air, fait trembler le parterre ?
 Des vaisseaux grecs Le Franc comme Stentor
 Eût pu porter l'alarme au camp d'Hector ;
 Quand jeune encore il quitta la Carie,
 Point ne croyait que par son industrie
 Il pût un jour charger son large dos
 Du riche armet qui couvre le héros ;
 Rien ne lui sert de prendre un ton tragique,
 Son corps trapu, son visage comique,
 De l'écrivain fraudant l'attention,
 Changent en ris la tendre émotion,
 Font à nos yeux un Turlupin d'Hercule,
 Et de Thésée un bouffon ridicule ⁴¹.

La « voix de tonnerre » pour laquelle l'auteur de ces vers a un tel dédain était l'unique qualité physique dont Legrand était doué

renseignement que c'était Legrand. Collé raconte la même histoire, inexactement, dans son *Journal* (vol. II, p. 275), avec une autre, fort répandue mais d'origine incertaine, sur Legrand : Un jour que les meilleurs acteurs de la troupe étaient à Versailles, les doubles jouaient *Mithridate*. Le premier acte fut si mal reçu que les acteurs ne voulaient pas continuer la représentation ; cependant le théâtre avait grand besoin d'argent, et la perspective d'être contraint à rembourser le prix des billets aux spectateurs ne plut point à Legrand. Enfin il persuada ses camarades de le laisser parler au public. Ayant expliqué que les meilleurs acteurs de la troupe étaient à Versailles, il ajouta : « Nous sommes bien mortifiés de n'avoir pu remplir les rôles de la tragédie que nous vous donnons ce soir, que par les plus mauvais qui sont ici ; car vous n'avez pas encore tout vu, et je ne vous cacherai point, Messieurs, que c'est moi qui vais jouer *Mithridate*. » Le public commença à applaudir « et même les applaudissements ne cessèrent point pendant le cours de cette représentation ».

Enfin nous citerons une autre anecdote également répétée par maint chroniqueur, à commencer par Lemazurier, qui dit (*Galerie Historique*, vol. I, p. 323) : « Un jour d'entre autres, après avoir joué un rôle tragique très important dans lequel il avait été sifflé à plusieurs reprises, il harangua le parterre, en terminant son discours ainsi : « D'ailleurs, Messieurs, il vous est plus aisé de vous accoutumer à ma figure, qu'à moi d'en changer. »

41. Corte, Blaise Henri de, Baron de Walef, *Thémire, ou l'Actrice nouvelle sur le Théâtre d'Athènes*, chant IV, p. 111-112. Lemazurier raconte un incident qui témoigne encore de l'opinion de quelques-uns sur le jeu de Legrand dans la tragédie : selon l'auteur de la *Galerie Historique* (vol. I, p. 328) Legrand, pendant une répétition du *Pyrrhus* de Crébillon, parodia les premiers vers de son rôle de Glaucias en disant :

Il est temps que j'apprenne aux murs de mon logis

« Ce que c'est qu'un Pierrot qui passe pour mon fils.

« La critique était juste — dit Lemazurier — il est assez singulier que Glaucias s'adresse aux murs de son palais pour les entretenir de ses intérêts et de ceux de son fils » ;

et qui l'aidait dans sa profession d'acteur. Sa voix « très belle et très sonore » fut particulièrement remarquée ⁴².

Les biographes de Legrand nous disent que, dans la tragédie, il jouait surtout les rois. Malheureusement les registres de la Comédie-Française de son temps ne donnent qu'exceptionnellement la distribution des pièces jouées, et, pour savoir les rôles qu'interpréta Legrand, nous en sommes réduits, la plupart du temps, à avoir recours aux renseignements épars fournis par le *Mercure* ou par des dictionnaires dramatiques.

A ses débuts en 1702, il joua dans *Andromaque* et *Iphigénie* ⁴³, mais nous ne savons pas quels personnages il représentait. Le *Mercure* nous apprend qu'il joua Félix dans *Polyeucte* ⁴⁴ et Scleucus dans *Rodogune* ⁴⁵. Dans le théâtre de Voltaire il créa trois rôles : Cassandre dans *Artemire*, le Grand Prêtre dans *Œdipe*, et Mazaël dans *Mariamne* ⁴⁶, pièce dont il écrivit une parodie fort réussie, comme nous le verrons plus loin. Il créa aussi le rôle de Proculus dans le *Romulus* de La Motte. Lesage, Fuzelier, et d'Orneval écrivirent une parodie de la pièce, *Pierrot Romulus*, jouée à la Foire Saint-Germain en février 1722, où ils se moquèrent du jeu de Legrand. Celui-ci riposta par le vaudeville suivant, sur l'air bien connu alors, « La Beauté, la Rareté, la Curiosité » :

Le Sage et Fuzelier, dedaignant du haut style
 La Beauté,
 Pour le Polichinelle ont abandonné Gilles,
 La Rareté.
 Il ne leur reste plus qu'à crier par la ville
 La Curiosité ⁴⁷.

D'autres rôles tragiques tenus par Legrand étaient Porsenne, dans *Scérole*, de Du Ryer ⁴⁸ ; Eurymache dans *Pénélope*, de l'abbé

mais Crébillon, qui était dans le théâtre, y répondit par une critique, peut-être aussi juste, de la manière dont Legrand jouait dans le tragique. Saisissant l'acteur par le cou, il dit :

Mauvais auteur de parodies,
 Legrand, laisse mes vers en paix,
 C'est bien assez masquer mes tragédies
 Que d'y jouer comme tu fais.

42. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 328 ; de Lérès, *Dictionnaire*.

43. Cf. ci-dessus, p. 11.

44. *Mercure* de décembre 1724, p. 2867.

45. *Ibid.*, décembre 1723, vol. II, p. 1393.

46. Les rôles joués par Legrand dans les tragédies de Voltaire sont donnés par J. J. Olivier dans *Voltaire et les Comédiens de son Théâtre*, p. 397.

47. Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 5-6.

48. *Mercure* de juin 1721, p. 174.

Genest⁴⁹ ; Atrée dans *Egiste*, de Segueineau et Pralard⁵⁰ ; Pirithous dans *Ariane*, de Thomas Corneille⁵¹ ; l'Empereur Paléologue dans *Andronic*, de Campistron⁵².

On s'attendrait naturellement à trouver que Legrand ait beaucoup mieux réussi dans la comédie que dans la tragédie. Un acteur-auteur qui, comme le témoignent ses pièces, savait si bien écrire de façon à amuser le public, devait certainement pouvoir faire valoir ses saillies en scène. D'ailleurs, son physique n'a pas dû être un inconvénient dans le comique. Cependant Legrand n'acquies pas grande renommée comme interprète de rôles comiques ; il a toujours été traité en acteur de second ordre. On sait qu'il jouait les paysans et les rôles à manteau⁵³, mais les seuls de ses rôles comiques que nous ayons retrouvés sont Tartuffe (son rôle de début en 1694) ; Vulcain dans *Momus Fabuliste*, de Fuzelier⁵⁴ ; et Maître Robert, jardinier-paysan, dans l'une de ses propres pièces, *les Amazones Modernes*⁵⁵. Probablement ses autres comédies contiennent des rôles écrits spécialement pour lui-même, mais, d'une façon générale, nous ne connaissons pas la distribution de ses pièces.

Legrand eut du succès en préparant des jeunes gens à la carrière dramatique. Parmi ses élèves il compta ses propres enfants, Jean-Marc-Antoine et Charlotte, qui entrèrent tous deux à la Comédie-Française et dont nous reparlerons par la suite. Il donna

49. *Mercur*, octobre 1721, p. 135.

50. *Ibid.*, septembre 1722, p. 160.

51. *Ibid.*, octobre 1722, p. 102.

52. Cf. ci-dessus, p. 12.

53. *Mercur* de janvier 1728, p. 144-145.

54. Le catalogue Soleinne attribue *Momus Fabuliste* à Fuzelier et Legrand. Cependant la première édition de la pièce (Simon, 1719, in-8°), et la deuxième (Ribou, 1720, in-12°), comme toutes les éditions postérieures que nous avons pu retrouver, portent le nom de Fuzelier seul comme auteur. De plus, la première édition comporte une préface où Fuzelier fait allusion au grand nombre de personnages divers auxquels la pièce, jouée d'abord sous le couvert de l'anonymat, a été attribuée, et où il dit notamment : « Quelques dissertateurs poussant plus loin leurs analyses ne m'ont laissé faire chez moi que la prose, et ont fait faire mes fables en ville. » Par cette affirmation Fuzelier semble nier qu'il ait eu des collaborateurs.

55. La Porte et Clément (*Anecdotes Dramatiques*, vol. I, p. 55) rapportent un incident mortifiant pour Legrand, qui, selon eux, se passa à une représentation de cette pièce. Dès les premières scènes, le public avait manifesté son mécontentement ; mais le comble survint quand l'auteur, dans son rôle de Maître Robert, dit : « Eh bien, Monsieur Maître Robert, vous le voyez, avec vos idées saugrenues... que vous n'êtes qu'un sot. » Alors, dit La Porte, « Legrand fut pris au mot par le public, et toute la salle retentit des applaudissements ironiques qu'on lui donnait : un rire fou gagna tout le monde ». Cet incident, s'il arriva réellement à Legrand, fut doublement ironique, parce que *les Amazones Modernes* fut la dernière pièce qu'il donna au théâtre ; il mourut quelques mois après qu'elle parut.

aussi des leçons à une certaine M^{lle} Lalande, qui, après un séjour en province, revint à Paris, et fit, en 1719, son début à la Comédie-Française sans être reçue sociétaire ⁵⁶. Le 17 août 1721, elle débuta à la Comédie-Italienne avec plus de succès. D'Origny, dans ses *Annales du Théâtre-Italien*, dit à propos de son début : « La Comédie ne balança point à se l'attacher, persuadée qu'un sujet que Le Grand avait formé, et qui, à l'habitude du théâtre, joignait l'intelligence et la finesse, pouvait lui être d'une grande utilité ⁵⁷. » Ayant « prouvé son mérite » — car « elle plaisait toujours aux spectateurs » — elle reçut une part entière en 1727 ⁵⁸.

Une légende fort répandue fait de Legrand le maître d'une actrice d'un ordre tout différent de ces trois élèves : la célèbre Adrienne Lecouvreur. Il fit sa connaissance, dit-on, en la voyant jouer, en 1705, rue Garancière, chez la présidente Le Jay. Elle appartenait à un groupe de petits comédiens qui avaient été appelés pour amuser les invités de la maison. Legrand fit partie d'une délégation que les Comédiens-Français, jaloux même de la concurrence de ces amateurs, avaient envoyée pour faire défendre la représentation. Il vit les dernières scènes de *Polyeucte*, où Adrienne jouait le rôle de Pauline ⁵⁹. Selon une variante de cette histoire, la jeune fille avait une tante blanchisseuse, qui comptait Legrand parmi ses clients et qui lui parla de sa nièce. Legrand se rendit à l'enclos du Temple, où la petite troupe dont elle était membre s'était réfugiée pour éviter les poursuites de la Comédie-Française, et là il la vit jouer ⁶⁰. La Place raconte même une anecdote selon laquelle Adrienne, pendant le temps où elle était l'élève de Legrand, se serait fait passer pour la nouvelle maîtresse de celui-ci devant une ancienne amie qui venait de le quitter pour le marquis de Courtanvaux ⁶¹. Les chroniqueurs sont d'accord pour dire que Legrand, ayant apprécié le talent d'Adrienne, la logea chez lui et lui donna des leçons ; et que ce fut lui qui la fit accepter dans la troupe d'Elizabeth Clavel, ancienne actrice de

56. Campardon, *Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, p. 273.

57. D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 64.

58. Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 452.

59. Cf. Olivier, *Voltaire et les Comédiens de son Théâtre*, p. 26.

60. Cf. Monval, *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, p. 13-14 ; et Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*, vol. II, p. 321.

61. La Place, *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'Histoire*, vol. V, p. 123.

la Comédie-Française, devenue directrice du théâtre de Lille ⁶². Cependant nous n'avons trouvé aucun témoignage authentique du fait que Legrand lança Adrienne dans sa carrière dramatique. Avoir découvert et aidé à perfectionner le talent de la meilleure tragédienne de son temps ne serait pas un des moindres titres pour lesquels Legrand mériterait que son nom ne fût pas oublié ; mais, à défaut de preuves authentiques, on ne peut accepter cette histoire comme un fait établi.

Legrand demeura sociétaire de la Comédie-Française jusqu'à sa mort, arrivée le 7 janvier 1728. Le *Mercur*e publia, dans son numéro de janvier, la notice obituaire suivante :

La Comédie-Française a fait une perte considérable en la personne du sieur Legrand, le père, qui est mort extrêmement regretté, et avec beaucoup de résignation, le 7 de ce mois, dans la cinquante-sixième année de son âge ⁶³, après avoir reçu tous les sacrements de l'Eglise, administrés par M. le Curé de Saint-Sulpice qui l'a exhorté pendant sa maladie avec le zèle d'un véritable pasteur. Il était fils d'un maître chirurgien de Paris, et comédien du Roi depuis le mois d'octobre 1702. Dans le sérieux, il jouait les rois, et dans le comique, les paysans et quelquefois rôles à manteau. Il était très utile, et le public le voyait avec plaisir. Au reste, il était homme d'esprit, plaisant, et entendant fort bien le théâtre, surtout pour les sujets qui n'étaient pas trop relevés⁶⁴

Jal, qui trouva l'acte de baptême de Legrand dans les registres paroissiaux de Saint-Sulpice, y trouva également son acte d'enterrement, qui nous apprend que ses « convoi et enterrement » furent faits le 8 janvier. On y lit qu'il mourut le 7 du mois « rue des Fossés Saint-Germain, chez M. de la Fautrie ». Il est qualifié de « bourg. de Paris, âgé d'environ cinquante-cinq ans » ⁶⁵. En général, le clergé de Saint-Sulpice refusait les derniers sacrements et l'enterrement religieux aux comédiens qui ne signaient pas un acte de renonciation formelle à leur profession — ce refus des consolations de l'Eglise à Adrienne Lecouvreur, en 1731, sus-

62. E. Deschanel seul, dans *la Vie des Comédiens* (p. 190-191), raconte autrement l'histoire des relations de Legrand avec la célèbre actrice. Selon lui, Legrand était l'un des « petits artistes » qui faisaient partie de la troupe qui jouait au Temple. Il est très improbable que l'un des fils de Marc-Antoine Legrand ait fait partie de cette troupe, car l'aîné, Jean-Nicolas, n'avait pas plus de dix ou onze ans à cette époque.

63. Au moment de sa mort, Legrand n'avait pas encore cinquante-cinq ans, puisqu'il naquit le 30 janvier 1673.

64. *Mercur*e de janvier 1728, p. 144-145. Cette notice est suivie d'une liste des pièces de Legrand.

65. Jal, *Dictionnaire Critique*.

cita l'indignation de Voltaire ⁶⁶. Jal ne cite pas un tel acte de renonciation signé de Legrand, mais il n'avait pas encore achevé le dépouillement des archives de Saint-Sulpice quand elles furent incendiées en 1871 ⁶⁷. Le fait que Legrand, après avoir été « exhorté pendant sa maladie » par le curé de Saint-Sulpice, reçut « tous les sacrements de l'Eglise », indique probablement qu'il renonça à sa profession avant de mourir.

Legrand laissa la réputation d'avoir été bon vivant et homme d'esprit — ce dernier trait apparaît certainement dans ses ouvrages. Il ne semble pas avoir eu beaucoup de vanité professionnelle. Il savait parfaitement qu'il n'était ni auteur ni acteur de premier ordre, et se contentait de s'acquitter de son mieux des rôles secondaires qu'on lui confiait ; en même temps il croyait que la bonne volonté d'un acteur pouvait, en grande mesure, remplacer un talent spontané mais négligent. Il exprima cette opinion dans le prologue du *Triomphe du Temps*, où Griffonnet dit : « ...je crois même qu'un acteur médiocre qui aimera un rôle, et qui s'attachera à le représenter avec zèle, le fera plus réussir qu'un de vos grands acteurs qui se négligerait, et le voudrait, pour ainsi dire, jouer en robe de chambre (sc. 2). »

La femme de Legrand lui survécut, comme nous l'apprend une quittance qu'elle signa l'année de la mort de son mari, et par la quelle elle reconnaissait avoir reçu des sociétaires de la Comédie-Française la part de celui-ci dans le fond de l'établissement du théâtre ⁶⁸. Apparemment elle devint directrice d'une troupe de comédiens de campagne, car le 6 octobre 1730, Geneviève Legrand, veuve, obtint l'autorisation de jouer la comédie à Amiens pendant l'hiver suivant ⁶⁹.

La quittance déjà citée nous apprend aussi que Legrand laissa quatre enfants : Jean-Nicolas, Marc-Antoine, François et Charlotte. Dans la dédicace au duc d'Aumont du premier recueil de ses œuvres (1712), Legrand parle d'eux sans les nommer, et dit qu'il les élève pour le théâtre. Nous ne savons pas si Jean-Nicolas et François entrèrent dans la carrière dramatique, car nous n'avons pu retrouver aucun renseignement sur eux, mais Marc-

66. Olivier, *Voltaire et les Comédiens de son Théâtre*, vol. I, p. 432.

67. Herluisson, *Actes d'Etat civil d'Artistes, Musiciens et Comédiens*, p. v.

68. Archives de la Comédie-Française, dossier sur Legrand.

69. Archives Municipales d'Amiens, FF 1307.

Antoine et Charlotte devinrent sociétaires de la Comédie-Française.

Marc-Antoine y fut connu sous le nom de Jean-Marc-Antoine Legrand de Belleville⁷⁰. Il naquit vers 1700⁷¹, obtint un ordre de début en 1710⁷², et débuta le 10 mars de la même année dans le rôle de Pyrrhus dans *Andromaque*⁷³. Il fut reçu le 15 janvier 1720 et fit partie de la troupe jusqu'au 1^{er} avril 1758⁷⁴, date à laquelle il se retira avec une pension de quinze cents livres, ayant joué la comédie à Paris pendant trente-huit ans, et étant devenu le doyen des Comédiens-Français⁷⁵. Il mourut à Vaugirard le 20 janvier 1769⁷⁶. Il avait hérité de la belle voix de son père — « C'est sans contredit la voix la plus belle et la plus sonore dans la Comédie », écrit Collé à son égard⁷⁷. Un contemporain anonyme fit sur lui les vers suivants :

Celui qui sait dans un récit
Déclamer avec élégance
N'a pas besoin d'un grand habit,
Quoiqu'il soit Grand depuis l'enfance⁷⁸.

On voit que le fils ressemblait au père par sa petite taille aussi bien que par sa voix. Cependant l'intelligence et l'esprit de son père lui manquaient, et il ne fut jamais qu'un comédien très médiocre⁷⁹.

La femme de Jean-Marc-Antoine Legrand, Catherine-Julienne Morin, débuta à la Comédie-Française le 23 septembre 1731,

70. Monval, G., *Liste Alphabétique des Sociétaires de la Comédie-Française*.

71. *Ibid.*

72. Une copie de cet ordre de début est conservée aux Archives Nationales (ms O¹ 844).

73. De Lérès, *Dictionnaire*.

74. Monval, *Liste Alphabétique...*

75. De Mouhy, *Tablettes Dramatiques*, supplément, p. 47. A la date de la retraite de Legrand fils, selon de Mouhy, on venait de faire un nouveau règlement accordant une pension de quinze cents livres, au lieu des mille livres habituelles, aux comédiens ayant été sociétaires de la Comédie-Française pendant plus de trente ans.

76. Monval, *Liste Alphabétique...*

77. Collé, *Journal*, vol. I, p. 148.

78. « Logogripes sur les comédiens » dans le ms. 3128, Bibl. de l'Arsenal.

79. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*. Un incident supposé dans la vie de Legrand fils forme le sujet d'une « comédie-anecdote » en prose et vaudevilles intitulée *le Comédien de Bruxelles, ou la Prévention Vaincue*, par A. M. Lafortelle, jouée au Théâtre du Vaudeville le 24 novembre 1821. Dans cette pièce, Philippe, fils unique de Marc-Antoine Legrand, que son père a toujours cru sans talent dramatique, revient de Bruxelles et joue devant lui, sous un nom fictif. Ayant connu le succès et reçu les louanges de son père, il lui révèle son identité, et celui-ci est doublement heureux de le reconnaître pour son fils. L'idée de cette pièce fut peut-être suggérée à l'auteur par

jouant le rôle de Roxane dans *Bajazet*, mais ne fut pas reçue sociétaire⁸⁰. Plus tard elle devint directrice d'une troupe ambulante. En 1742 elle et son associé, du nom de Granier, reçurent la permission de faire jouer des comédies à Marseille, où ils restèrent jusqu'en 1745. Pendant le carnaval de cette année-là ils firent un voyage à Nice pour jouer devant l'Infant d'Espagne. Quelques mois après leur retour à Marseille, ils furent forcés de céder leur théâtre à une troupe d'opéra⁸¹. On retrouve Catherine Legrand, associée cette fois à un nommé Jacques de La Chapelle, deux ans plus tard, à Grenoble. Le 11 novembre 1747, et de nouveau le 19 décembre 1748, ils furent autorisés à représenter des comédies dans la ville⁸². Catherine était encore directrice d'une troupe en 1750, époque à laquelle sa nièce, Marie-Simonne Logerot, épousa à Chambéry François Granier. Granier avait été musicien à Grenoble et à Chambéry⁸³ : il est probable qu'il était un parent de l'ancien associé de Catherine Legrand, et que celle-ci assista au mariage de sa nièce. Les frères Parfaict, dans leur *Dictionnaire* publié en 1756, disent qu'elle était alors « vivante en province »⁸⁴, mais le 8 juin 1758 elle était « demeurante à Paris rue Bourbon-le-Château Psse. (sic) Saint-Sulpice » — telles sont les indications données dans un document signé par elle relatif à la pension de son mari, qui venait de prendre sa retraite⁸⁵.

Charlotte Legrand, fille unique de Marc-Antoine, avait un certain talent pour le comique léger et gai. Née vers 1705⁸⁶, elle joua avec la troupe de la Comédie-Française le 5 novembre 1722, où elle remplit le rôle de Dorinette dans *les Paniers*, pièce de son père donnée à Chantilly⁸⁷. Elle fit ses débuts sur le théâtre de la Comédie-Française même le 9 décembre 1724 dans le rôle de Lisette des *Folies Amoureuses*. En décembre 1725, après avoir été

une anecdote racontée par Lemazurier (*Galerie Historique*, vol. I, p. 464-465) à propos de Paul Poisson, contemporain de Legrand à la Comédie-Française, et son fils François-Arnoult Poisson. Lyonnet (*Dictionnaire des Comédiens*) répète cette anecdote en donnant la date à laquelle l'incident eut lieu.

80. Parfaict, *Dictionnaire*, vol. III, p. 35.

81. Isnard, « Notes sur la vie Théâtrale à Marseille au XVIII^e siècle », publiées dans le *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre* de janvier-mars 1935, p. 7-11.

82. *Archives Communales de Grenoble*, FF 45.

83. Marignan, *Eclaircissements...*, p. 22-23. Cité par Vallas (*Un Siècle de Musique*, p. 274).

84. Parfait, *Dictionnaire*, vol. III, p. 35.

85. *Archives de la Comédie-Française*, dossier sur Legrand.

86. Monval, *Liste Alphabétique...*

87. La distribution de cette pièce est donnée dans l'édition 1742 du théâtre de Legrand.

très favorablement accueillie dans le rôle de Nison de *la Française Italienne* de Legrand, elle fut reçue sociétaire de la Comédie-Française par ordre de la reine ⁸⁸. Dans cette dernière production, elle contrefit Arlequin et aussi Violette, la cantatrice principale de la Comédie-Italienne. La façon enjouée dont elle imita ces deux acteurs célèbres fut commentée dans un vaudeville fait à cette occasion par un poète anonyme :

Chez les Comédiens Français,
Fille qui s'enrôle
A déjà pris des leçons,
Et fait gaîment, sans façons,
Une cabriole,
O gué,
Une cabriole ⁸⁹.

Son jeu fut aussi l'objet de la satire de Fuzelier dans *l'Ambigu-Comique*, parodie de *l'Impromptu de la Folie*, ambigu-comique dont *la Française Italienne* faisait partie. Dans la parodie, la Folie envoie à la Foire une troupe d'acteurs « contrefaits ». Quand la Foire s'en plaint, la Folie répond qu'elle a envoyé presque les mêmes acteurs à la Comédie-Française. Toutefois, la Foire les chasse, à l'exception d'une jeune fille habillée en Arlequin qui dit « qu'elle est propre à jouer tous les rôles, soit en homme, soit en femme, et qu'elle sait même jouer le rôle d'Arlequin » ⁹⁰. Le parodiste parlait plus vrai qu'il ne le croyait : cinq ans plus tard, après avoir quitté la Comédie-Française, cette actrice habillée en Arlequin allait devenir membre d'une troupe foraine.

La carrière de M^{lle} Legrand à la Comédie ne fut pas de longue durée : le 11 janvier 1730, elle fut, selon l'expression de Lemazurier, « congédiée ». A ce propos il explique qu'elle était moins brillante dans les rôles ordinaires de soubrettes que dans les « travestissements » comme ceux de *la Française Italienne* ⁹¹. En effet, les deux rôles dans lesquels elle avait le plus de succès à la Comédie ⁹², rôles que son père avait écrits tout exprès pour elle, comportaient beaucoup de chant et de jeux de scène. Cependant,

88. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. II, p. 301-302.

89. Cité par M. Albert, dans *les Théâtres de la Foire* (p. 153).

90. *Mercur* de février 1726, p. 364-365. La pièce de Fuzelier ne fut pas imprimée.

91. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. II, p. 301-302.

92. Le rôle de Nison dans *la Française Italienne* et celui de la Nouveauté dans la pièce de ce titre. Son jeu dans cette dernière comédie fut commentée très favorablement dans le *Mercur* de janvier 1727 (p. 140 et suivantes).

après la mort de Legrand, les Comédiens-Français ne donnaient presque plus de ces farces légères, mêlées de musique et de danses, dans lesquelles M^{lle} Legrand brillait. Par conséquent, sa présence dans la troupe ne s'avérait plus indispensable.

A la Foire Saint-Germain de 1731 elle entra à l'Opéra-Comique. Les directeurs de ce théâtre étaient contents de s'emparer d'une actrice qui avait déjà fait preuve de son talent pour leur genre ⁹³. Elle y joua pour la première fois le 12 février, dans les principaux rôles de deux pièces de Panard et Fagan : *la Fausse Ridicule*, en un acte, et *l'Esclavage de Psyché*, en trois actes. Le compliment qu'elle adressa au public à cette occasion a été imprimé par les frères Parfaict ⁹⁴. Le 3 du mois suivant, elle joua Isabelle déguisée en Arlequin à la première représentation d'*Isabelle Arlequin*, opéra-comique en un acte de Panard, Pontau et Fagan ⁹⁵ : les auteurs de cette pièce l'écrivirent probablement pour elle, se souvenant du succès qu'elle avait eu en contrefaisant Arlequin dans *la Française Italienne*.

Entre les foires, les acteurs et actrices de l'Opéra-Comique allaient souvent jouer en province ou à l'étranger. Vers 1732, M^{lle} Legrand faisait partie d'une troupe dirigée par un nomme Desforges, qui jouait en Hollande. Un financier juif, François Lopez Du Liz, bien connu pour sa liaison avec M^{lle} Pellissier, de l'Opéra de Paris, se fâcha avec Desforges parce qu'il le croyait auteur d'une épigramme contre lui. Pour se venger, Du Liz eut l'idée de priver le directeur de ses deux meilleurs sujets, M^{lle} Legrand et un acteur nommé Dumirail. Quand ce projet fut réalisé, Desforges fut obligé de renoncer à son entreprise. Du Liz, de son côté, annonça qu'il allait fonder lui-même un opéra à La Haye, et en confia la direction à Dumirail. Mais celui-ci trouva que son nouvel emploi comportait beaucoup de difficultés, et y renonça en faveur de Michel Fouillard, mari de M^{lle} Legrand ⁹⁶.

Celle-ci semble avoir succédé à M^{lle} Pellissier dans l'affection de Du Liz et l'avoir dépouillé à peu près comme sa devancière plus

93. Une pièce de Carolet, *le Sénat Calotin*, écrite pour un théâtre forain en 1731 mais dont le censeur défendit la représentation, contenait une scène où l'entrée de M^{lle} Legrand à l'Opéra-Comique servait de prétexte à une satire de la Comédie-Française. (Cité par B. Lévy dans *The Unpublished Plays of Carolet*, p. 136-138.)

94. Parfaict, *Dictionnaire*, vol. III, page 36.

95. Campardon, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 56.

96. Les renseignements donnés ici sur la carrière de M^{lle} Legrand en Hollande sont tirés des *Comédiens Français en Hollande* de J. Fransen, p. 277-280.

illustre l'avait fait. La vie privée de M^{lle} Legrand, à en juger par les renseignements qui nous restent, n'était pas moins tapageuse que sa carrière dramatique. En 1727, au temps où elle faisait partie de la Comédie-Française, elle avait eu un enfant naturel dont le père était son camarade François-Armand Huguet, connu au théâtre sous le nom d'Armand. Lorsque la mère et l'enfant s'éloignèrent de Paris pendant quelque temps, après la naissance de ce dernier, Armand, considéré comme responsable de leur disparition, fut enfermé au For l'Evêque, prison où les comédiens récalcitrants étaient ordinairement incarcérés ⁹⁷. Un autre amant de M^{lle} Legrand, on ne sait pas exactement à quelle époque, fut un certain Parmentier. Celui-ci avait la charge lucrative de « contrôleur de la bouche et de l'argenterie » de « la duchesse de C... », mais fut ruiné par les dépenses dont la comédienne était la cause. Plus tard on le voit faisant office d'agent de liaison entre les acteurs et les auteurs dramatiques : il travailla en cette qualité pour Boissy, Pontau, Panard et Fagan, entre autres ⁹⁸. Enfin il devint auteur lui-même, et collabora avec Panard dans une pièce, avec Favart dans quatre autres, et en écrivit tout seul une sixième ⁹⁹.

En 1733, Du Liz se vit refuser, par les autorités municipales de La Haye, la permission d'y faire représenter l'opéra. Alors il rompit ses engagements avec M^{lle} Legrand et son mari, au grand profit de ces derniers. Peu de temps après, la comédienne divorça ; mais ensuite, semble-t-il, une querelle surgit entre elle et Du Liz — de toute façon, elle partit avec son ex-mari, Fouillard, pour Bruxelles. Elle joua à l'Opéra-Comique de Paris pendant la Foire Saint-Germain de 1735 ; à la fin de la foire elle quitta de nouveau la capitale, et alla rejoindre Du Liz à La Haye. Elle mourut à Amsterdam en 1740 ¹⁰⁰.

97. Funck-Brentano, *La Bastille des Comédiens*, p. 159-162.

98. Favart, *Mémoires*, éd. Dumolard (1808), introduction, p. XII-XIII.

99. Carmody, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en Vaudevilles*.

100. Fransen, *Les Comédiens Français en Hollande*, p. 280-281, 284-286.

CHAPITRE II

Pièces jouées en province et à l'étranger.

Parmi les pièces que Legrand fit jouer avant son entrée à la Comédie-Française, les deux qui nous restent — *la Rue Mercière* et *la Chute de Phaëton* — ont un double intérêt. Elles sont importantes pour la présente étude surtout parce qu'elles indiquent le penchant qu'avait déjà Legrand pour la parodie et les pièces d'actualité, qu'il allait plus tard exploiter avec beaucoup de succès sur les théâtres parisiens. D'ailleurs, elles constituent des documents curieux sur la vie lyonnaise du temps ¹.

Dans la préface de *la Rue Mercière ou les Maris Dupès* (car tel est le titre complet de la pièce donné dans la première édition), Legrand dit :

Je n'aurais jamais songé à faire imprimer cette pièce... si le titre spécieux de la Rue Mercière n'eut donné envie à chacun d'en avoir la copie. Plusieurs personnes se sont gendarmées à ses premières représentations, s'imaginant qu'on avait voulu les jouer publiquement ; cependant en la composant je n'ai point eu dessein d'y peindre personne. Mais comme les aventures que j'y ai mises, sont fort communes dans le monde, il était presque impossible qu'elles n'eussent quelque rapport avec quelques-unes arrivées dans cette ville.

Cette protestation indique simplement combien étaient exactes les allusions à ses voisins que Legrand avait mises dans sa pièce. *La Rue Mercière* est une satire locale, et une satire dans laquelle les spectateurs reconnurent quelques-uns de leurs concitoyens. M. Vallas y a trouvé (sc. 2) une allusion aux frères Salx, dont l'un était marchand de dentelles de la rue Mercière, et qui, avec un musicien nommé Levasseur, avaient entrepris l'exploitation de l'Opéra à Lyon en 1690 et fait faillite deux ans plus tard ². On peut trouver d'autres morceaux de dialogue qui ont bien l'air de rap-

1. Cf. Vallas, *Le Théâtre et la Ville*, p. 1.

2. Cf. *ibid.*, p. 32-33 ; *id.*, *Un Siècle de Musique et de Théâtre à Lyon*, p. 37, 44.

porter des incidents réels et surtout fâcheux. L'histoire suivante, racontée par M. Harpin, fait certainement allusion à un scandale récent. Il parle d'

... un de nos voisins, que bien vous connaissez,
Qui malgré qu'on en eût, voulut par son caprice
Être avéré cocu par arrêt de justice,
Et même dans Lyon, de l'un à l'autre bout,
Voulut qu'on publiât son déshonneur partout (sc. 1).

Plus loin, on découvre un autre conte du même genre, où l'un des personnages mentionne un traiteur nommé Funerau. Afin que les lecteurs qui ne sont pas au courant ne s'y trompent point, l'imprimeur de *la Rue Mercière* a ajouté une note pour leur dire que Funerau était un « fameux traiteur de Lyon » (sc. 14). Sans doute il y a d'autres saillies dans la pièce, aux dépens de tel ou tel Lyonnais, saillies que nous ne reconnaissons point mais dont les spectateurs saisirent bien la portée.

Le sujet de la satire, dans *la Rue Mercière ou les Maris Dupés*, est indiqué par le titre même de la comédie. Elle raconte ce qui arrive quand deux marchands de la rue Mercière, à Lyon, décident de mettre la fidélité de leurs femmes à l'épreuve. Ils disent qu'ils vont à la campagne, mais se déguisent en officiers et retournent chez eux. Leurs femmes, Angélique et Eliante, de leur côté, ont voulu profiter de l'absence de leurs maris pour s'amuser avec deux officiers amoureux d'elles. Lisette, suivante, apprend le dessein des deux maris, et en instruit leurs femmes. Celles-ci revêtent à leur tour des uniformes militaires, et lorsque les maris arrivent, jouent devant eux le rôle qu'auraient joué leurs propres amants, les secouent fort brutalement et les menacent de les tuer s'ils mettent jamais le pied dans la maison. Les maris, croyant avoir affaire à de vrais officiers, et déçus par la découverte qu'ils croient avoir faite, se montrent les poltrons qu'ils sont. L'un d'eux dit à son voisin :

Hé bien, te sens-tu point un peu de hardiesse ?

Et celui-ci réplique :

Je ne me battrais pas même pour ma maîtresse ;
Jugesi pour ma femme il me viendra du cœur (sc. 12).

D'abord Harpin et Cornadet promettent aux officiers de leur céder le pas, mais ensuite ils changent d'avis et révèlent leur iden-

tité à ces prétendus rivaux. Les femmes font de même, et tout est expliqué, mais l'apparition des vrais officiers jette, de nouveau, le doute dans l'esprit des deux maris. L'un des officiers explique qu'il a feint d'aimer Eliante uniquement pour avoir un prétexte pour voir sa fille Isabelle, qu'il veut épouser. Quand Cornadet, qui n'a pas de fille, demande à l'autre officier de donner aussi des explications sur sa conduite, celui-ci répond :

Moi je n'aime jamais que pour la bagatelle.

Alors Harpin, voulant consoler Cornadet, lui propose de se venger de sa femme en suivant son exemple :

CORNADET : Le remède est fort beau ; de nous que dira-t-on ?

HARPIN : Que nous avons suivi l'usage de Lyon (sc. 14).

Et la pièce finit par une sorte de divertissement comprenant des couplets chantés par Lisette et les marchands.

La liberté du ton de cette pièce est celle de la farce du Théâtre-Italien de Paris d'alors ; Legrand ne se servit jamais de pareil sujet dans ses productions pour la Comédie-Française. En lisant *la Rue Mercière*, on se demande si sa hardiesse est due simplement au caractère bouffon de la pièce ou si au contraire elle reflète un manque de retenue vraiment exceptionnel dans les mœurs lyonnaises du temps. A cet égard M. Vallas a recueilli de nombreux témoignages pour prouver qu'aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, « Tous les étrangers de passage constatent, en la vantant ou condamnant, la facilité des mœurs à Lyon. » Legrand n'est pas le seul à y faire allusion sur la scène : même au Théâtre-Italien parviennent des échos de la réputation de légèreté que se sont acquise les Lyonnaises ³.

La popularité de *la Rue Mercière* est prouvée par la préface, dont nous avons rapporté plus haut une partie. Legrand nous y apprend, avec un air de modestie qui trahit plutôt un sens de la publicité : « Certaines personnes... ont voulu critiquer [la pièce], mais ils auraient perdu leur temps, car je suis persuadé qu'elle n'en vaut pas la peine. » L'édition de 1694 contient aussi une plainte contre « certains imprimeurs et libraires qui en ont fait courir une fausse impression ». On s'imagine facilement, du reste, l'attrait qu'une telle comédie d'actualité a dû avoir, surtout si la

3. Cf. Vallas, *Le Théâtre et la Ville*, p. 6.

médiance sévissait alors à Lyon comme le prétendent les auteurs de pièces jouées à la ville ⁴, y compris Legrand lui-même. Dans *la Rue Mercière* il fait dire à Lisette :

Aussi bien nous avons une demi-douzaine
De voisines, de qui l'esprit est médiant,
Et donne un coup de langue à chacun en passant.
Depuis un certain temps, voulant passer pour prudes,
(Sans l'être cependant), elles font leurs études
A s'instruire de tout, à parler d'un chacun,
Et dans leur médiance à n'épargner pas un (sc. 11).

Mais il serait injuste d'accuser les Lyonnais particulièrement de prendre plaisir à calomnier leur voisin, quand les pièces jouées à Paris à la même époque abondent en allusions à l'esprit médiant des contemporains.

La Rue Mercière, premier échantillon de l'œuvre de Legrand que nous possédions, soutient la comparaison avec les premières pièces que l'auteur écrivit pour la Comédie-Française. L'intrigue est extrêmement simple, il est vrai, mais l'action marche aisément et les situations plaisantes sont bien développées. Legrand sait déjà accommoder la satire au goût des spectateurs. Son manque d'expérience se trahit surtout dans le style. Une certaine raideur que l'on rencontre parfois dans le dialogue prouve qu'il n'est pas encore bien habitué à l'alexandrin, et que la nécessité de versifier le gêne de temps en temps.

L'actualité est l'attrait principal de *la Chute de Phaéton* comme de *la Rue Mercière*. L'œuvre de Lully sert de cadre à un commentaire satirique sur les malheurs de l'Opéra de Lyon. Celui-ci, presque depuis le début, s'était maintenu avec peine. Son premier directeur, Leguay, l'avait fondé en 1688 ; à la fin de 1689 un incendie avait détruit la salle de spectacle et Leguay avait fait banqueroute. L'année suivante, les frères Salx et Lévasseur, mentionnés plus haut, s'étaient chargés de sa réorganisation. Nouvelle faillite en 1692. En 1695, Leguay en reprit la direction. De 1692 à 1695, on donna de temps en temps des « tragédies lyriques », comme le prouvent les Archives de la Charité de Lyon, où sont mentionnées des représentations pour les pauvres, mais on ne possède pas de précisions sur le répertoire pendant ces trois années ⁵. Le fait que

4. Cf. Vallas, *Le Théâtre et la Ville*, p. 107-108.

5. Pour l'histoire de l'Opéra de Lyon entre 1688 et 1695, cf. *id.*, *Un Siècle de Musique*, p. 12-48.

Legrand calqua sa pièce sur le sujet de *Phaëton* n'indique pas nécessairement que cet opéra venait d'être joué dans la ville, car la *Chute de Phaëton* est une de ces parodies dans lesquelles une œuvre connue sert de base à une satire dont l'objet est ailleurs. L'intrigue de *Phaëton* se prêtait admirablement à une parodie racontant la chute de l'infortunée « Académie Royale de Musique » de Lyon. Et Legrand pouvait être sûr que l'opéra de Lully était bien connu du public lyonnais, car il avait eu quatre-vingt-dix-neuf représentations dans la ville de 1688 à 1689 ⁶.

Dans sa parodie Legrand suivit l'intrigue de l'opéra, en faisant chanter des couplets satiriques sur les airs de Lully. Il remplaça les rivaux Phaëton et Epaphus par un musicien et un comédien, qui aiment tous deux la fille d'un homme également entêté de la comédie et de l'opéra. Le musicien, voyant qu'on préfère son rival qui a plus d'argent que lui, en emprunte pour rétablir ses affaires. Par ce moyen, il gagne les bonnes grâces du père de sa maîtresse, mais quand ses créanciers entendent parler de sa nouvelle richesse, ils se jettent sur lui et la lui enlèvent, de sorte qu'il redevient aussi pauvre qu'auparavant.

À la fin de la pièce on voit paraître « l'Opéra... en désordre sur un char en forme de basse de viole entourée d'instruments et tiré par quatre ânes ». Ses créanciers le menacent ; et « l'Opéra tombe, les ânes s'en vont d'un côté et le char de l'autre ». Le souci d'effets de spectacle témoigné par cette scène est un détail qui rattache la parodie aux productions contemporaines du Théâtre-Italien de la capitale.

La satire en elle-même est très faible, mais le fait que la pièce fut imprimée nous porte à croire qu'elle avait eu quelque succès. Apparemment, elle dut cet accueil favorable en partie au prologue, dans lequel paraissent plusieurs personnages qui semblent être des caricatures de contemporains connus des spectateurs. L'un d'entre eux est Lycidas, qui a écrit la parodie de *Phaëton* pour amuser sa maîtresse Angélique. Il prétend se montrer critique dramatique, comme il le laisse voir dans une conversation avec la cousine d'Angélique.

LUCINDE : Vous connaissez donc les comédiens, Monsieur Lycidas ?

LYCIDAS : Très-fort, Madame, je suis tous les jours sur leur théâtre, où l'on me voit approuver ou critiquer les bons et mauvais endroits de

6. Vallas, *Un Siècle de Musique*, p. 31.

leurs pièces ; je puis dire, sans vanité, qu'ils m'appréhendent comme le feu. Ils savent, Madame, que le suis un censeur sévère, un sévère censeur.

(Prol., sc. 3).

Au moins Lycidas a bien choisi sa comparaison. Après l'incendie qui avait détruit la salle de l'Opéra lyonnais en 1689 et précipité la banqueroute de son directeur ⁷, les acteurs qui jouaient dans la ville avaient certainement raison de craindre de pareilles catastrophes.

Deux autres personnages du prologue sont Malnommé et Du Bel Air, de l'Opéra, qui se détestent réciproquement et se querellent à toute occasion. Ils nous intéressent pour les renseignements qu'ils fournissent sur la vie des sujets de ce théâtre. Attendu qu'ils ne sont pas payés, ils sont contraints de chercher ailleurs de quoi vivre. Du Bel Air, danseur, n'y trouve pas de difficultés, car, dit-il, il est « aimé du beau sexe ». Lucinde ne peut s'empêcher de faire un commentaire ironique sur cette remarque, commentaire que Du Bel Air accepte de la meilleure foi du monde :

LUCINDE : J'admire M. Du Bel Air ; non seulement il est discret mais il est encore modeste.

DU BEL AIR : Ce sont des qualités, Madame, attachées à notre profession que la discrétion et la modestie.

(Prol., sc. 6.)

Malnommé, chanteur, a laissé l'Opéra pour embrasser momentanément le métier plus lucratif de comédien. Ce détail répond exactement à la vérité : à cette époque les chanteurs de l'Opéra de Lyon étaient assez souvent réduits à s'engager dans la troupe de leurs rivaux. Dans les Archives de la Charité de Lyon est noté le paiement de quarante livres à un certain Le Sage, acteur de l'Opéra, pour avoir joué le rôle de Pourceaugnac dans une représentation de la comédie le 20 février 1694 ⁸.

Le *Divertissement pour le Retour du Roi à Varsovie* écrit par Legrand pour les comédiens de cette ville rapporta aussi peu de gloire à son auteur qu'à Auguste sa rentrée à Varsovie ⁹. Legrand y mit des personnages allégoriques dont quelques-uns, comme le Fleuve de la Vistule, sont des divinités locales qui s'unissent pour chanter la gloire d'Auguste. Les couplets des chansons sont plats,

7. Vallas, *Un Siècle de Musique*, p. 35.

8. *Ibid.*, p. 47.

9. Pour les circonstances de la production du *Divertissement*, cf. ci-dessus, p. 10-11.

sans l'aisance et la grâce de beaucoup de ceux dans les comédies que Legrand fit jouer, plus tard, à Paris. Nous ne devons pas, toutefois, trop blâmer leur auteur, dont les talents ne s'accordaient pas très bien avec les nécessités d'un sujet tel que celui du *Diversissement*, toujours difficile de traiter autrement que d'une façon très banale.

A vrai dire, dans les pièces que Legrand fit représenter en province et à l'étranger, le chemin qu'il devait suivre comme auteur dramatique est déjà bien indiqué. Il composera plus tard de petites comédies en vers pour la Comédie-Française — il fait à Lyon *la Rue Mercière*. Il s'essayera dans le genre de la pièce en vaudevilles pour la foire — les chansons de *la Chute de Phaëton*, calquées sur la musique de Lully, le font prévoir. Il sera appelé à composer des divertissements sur commande pour l'amusement de Louis XV — il en écrit un pour accueillir le roi de Pologne. Il se fera nouvelliste par excellence dans *Cartouche* — il l'est déjà dans *la Rue Mercière* et *la Chute de Phaëton*. Enfin il sera parodiste très utile au nouveau Théâtre-Italien — et il fait son début d'auteur par une parodie de *Thésée*.

CHAPITRE III

Legrand et les scènes parisiennes.

Dans ses premières pièces, comme nous l'avons vu, Legrand fit preuve de sa prédilection pour la parodie et le vaudeville. Sur quatre pièces qu'il écrivit pour le théâtre de Lyon entre 1692 et 1694, deux — *la Chute de Phaéton* et *la Répétition de Thésée* — étaient des parodies d'opéra ; une autre — *la Rue Mercière* — se révèle pièce de circonstance par son titre même.

Arrivé à Paris, il composa de petites comédies pour la Comédie-Française — comédies gaies et bouffonnes, d'un genre que l'on connaissait déjà à ce théâtre.

Enfin, après 1718, il se consacra avec ardeur à la lutte entre la Comédie-Française et les spectacles de la foire. Il fit jouer sur cette première scène une série de pièces qui, par beaucoup de traits, ressemblent à celles que les « entrepreneurs » forains donnaient sur leurs tréteaux. Représentées dans le dessein avoué d'attirer à la Comédie la foule qui fréquentait la foire, ces pièces sont, pour l'historien du théâtre, parmi les plus intéressantes que Legrand ait écrites. A la même époque, il se mit à composer aussi des pièces pour le nouveau Théâtre-Italien, afin de soutenir celui-ci également dans sa concurrence avec les scènes de la foire.

Avant d'étudier les pièces données par Legrand à la Comédie-Française, il serait utile de rappeler les caractéristiques générales des comédies qui s'y jouaient à l'époque où il y devint acteur. Une considération du répertoire comique de la maison de Molière en ce temps-là entraîne inévitablement des comparaisons avec celui de l'ancien Théâtre-Italien. Ce théâtre fut supprimé en 1697, mais, ayant subi l'influence de la Comédie-Française, il ne disparut pas sans laisser, à son tour, son empreinte sur le répertoire de celle-ci.

Vers le dernier quart du dix-septième siècle, un grand nombre

des nouvelles comédies jouées au Théâtre-Français étaient soit des comédies-farces soit des comédies de mœurs — genre qui commençait alors à fleurir. Parmi les écrivains comiques qui composaient pour ce théâtre, le plus connu était Dancourt, dont les petites pièces avaient une popularité énorme. A la même époque, les acteurs du Théâtre-Italien jouaient, de plus en plus souvent, des comédies qui, autant par l'esprit que par le langage, étaient plus françaises qu'italiennes. Les acteurs, dont quelques-uns étaient français, parlaient parfois français, parfois italien. La plupart des auteurs qui écrivaient pour la troupe étaient français, et c'était l'esprit de la vieille farce française, plutôt que celui de la *commedia dell'arte*, qui les inspirait ¹.

Ce qu'il y avait de plaisant dans les farces données à la Comédie-Italienne était les lazzi, les équivoques et la satire de tradition ; cependant un grand nombre des traits satiriques furent dirigés, non pas contre les défauts éternels de la race humaine, qui, de tous temps, ont servi de fonds où les farceurs puisent leurs plaisanteries, mais contre des travers plus particuliers aux gens de l'époque — en un mot, contre les mœurs contemporaines. En ceci les pièces du Théâtre-Italien ressemblaient encore à celles de la Comédie-Française. En effet, presque les seules différences entre les farces nouvelles jouées aux deux théâtres étaient, d'abord, qu'au Théâtre-Italien on voyait des décors exotiques et des machines surprenantes, et ensuite qu'on y entendait un langage plus grossier qu'à la maison de Molière.

Regnard et Dufresny figuraient parmi les auteurs de pièces pour le Théâtre-Italien. Influencés par la liberté et la hardiesse permises à ce théâtre, encouragés aussi par l'exemple de Dancourt ², ils donnaient à la Comédie-Française des farces qui ne différaient guère de celles qu'ils avaient faites pour les Italiens ; en vérité, on dit que *la Sérénade*, premier ouvrage de Regnard pour la Comédie-Française, fut d'abord destinée aux Italiens ³ — et il est facile de le croire.

Quand les Comédiens Italiens furent expulsés de Paris en 1697, Regnard et Dufresny — pour ne parler que des principaux

1. Lintilhac, *Histoire Générale du Théâtre en France*, vol. IV, p. 41.

2. « C'est en se précipitant gaiement sur les traces de Dancourt et Saint-Yon que le Théâtre-Italien et Regnard, Lesage et le Théâtre de la Foire, achèveront de donner l'essor à cette comédie de genre qui devait avoir une fortune si brillante. » *Ibid.*, vol. III, p. 425-426.

3. *Ibid.*, vol. IV, p. 95.

auteurs de pièces « italiennes » — mirent leur talent exclusivement au service de la Comédie-Française. Regnard, tout en écrivant des pièces plus soutenues, continua en même temps de composer des farces plaisantes où les traits contre les mœurs étaient presque aussi osés que dans ses pièces pour le Théâtre-Italien. Dufresny se distingua par son talent pour mener une intrigue, et par une exactitude d'observation qu'il manifesta dans ses comédies. Dancourt composait toujours de petites pièces où il s'occupait des mœurs du temps et surtout des faits d'actualité. Enfin Lesage y donnait les pièces de son *Théâtre Espagnol* ; mais c'est surtout par *Turcaret*, qui ne devait paraître qu'en 1709, qu'il se rattache au groupe d'auteurs satiriques à la Comédie-Française lors de la réception de Legrand dans l'illustre maison.

CHAPITRE IV

Farces dans la tradition de la Comédie-Française.

Legrand resta cinq ans à la Comédie-Française sans qu'un seul de ses ouvrages y parût. Fut-il un de ces collaborateurs anonymes de Dancourt, qui, a-t-on prétendu, ont aidé à faire quelques-unes des comédies jouées sous le nom de Dancourt seul¹ ? Il est impossible de le dire. Mais, certes, les petites pièces qu'il y donna à partir de 1707 ont assez de ressemblance avec les « dancourades » pour laisser supposer que leur auteur aurait bien pu avoir une part à la composition de quelques-unes des comédies de son plus illustre contemporain.

Legrand fit ses débuts d'auteur à la Comédie-Française en faisant jouer *la Femme, l'Fille et l'Veuve*, comédie en un acte en vers, représentée pour la première fois le 26 mai 1707, à la suite de *Mithridate*. Elle fut assez bien reçue pour être donnée quatorze fois — ce qui, sans dénoter à vrai dire un très grand succès, constituait un accueil somme toute favorable pour l'ouvrage d'un auteur que le public parisien ignorait ou presque. Encouragé par ce premier succès, Legrand ne tarda pas à écrire d'autres comédies semblables. Toutes les pièces qu'il fit jouer jusqu'en 1718 — ainsi que quelques-unes écrites après cette date — sont du même genre : petites comédies-farces, tantôt en vers, tantôt en prose, faites pour être données à la suite d'une pièce sérieuse². Nous en relevons sept, représentées à la Comédie après 1718, qui se rattachent à ce premier groupe parce qu'on n'y voit nullement l'influence de la foire ou du nouveau Théâtre-Italien, influence qui se fait sentir très nettement dans les autres pièces écrites par Legrand à la même époque³.

Les ressemblances de ces premières farces de Legrand avec

1. Cf. Boindin, *Spectacles de Paris. Lettre sur la Comédie-Française*, p. 41-42.

2. A l'exception possible des *Amants Ridicules*, qui étaient peut-être en trois actes. Cf. ci-dessous, p. 37.

3. *Le Galant Coureur*, *le Philanthrope*, les trois parties du *Triomphe du Temps*, les *Nouveaux Débarqués*, et les *Paniers*.

les pièces de Dancourt l'ont fait souvent considérer comme un simple élève de celui-ci ; pourtant, alors que Dancourt s'intéressait trop à la peinture des mœurs pour ne pas subordonner l'action à la satire, Legrand, au contraire, donnait à l'intrigue un intérêt indépendant des digressions satiriques. En ceci ses pièces reflètent peut-être l'importance de plus en plus grande accordée à l'intrigue dans le théâtre du dix-huitième siècle. Miss E. C. Fredrick, dans son étude sur *The Plot and its Construction in the Eighteenth Century French Theatre*, a fait remarquer que les successeurs de Molière, ne pouvant créer des caractères assez intéressants pour soutenir à eux seuls l'intérêt d'une pièce, étaient forcés de développer l'intrigue pour racheter la faiblesse de la peinture des mœurs et des caractères. Aussi, pendant tout le dix-huitième siècle, on voit les auteurs et les théoriciens attacher une importance grandissante à l'intrigue ; cette tendance atteint son complet développement dans les pièces de Beaumarchais. Déjà Lesage, cité par Miss Fredrick, avait signalé dans la préface de son *Théâtre Espagnol*, publié en 1700, le besoin qu'avait le théâtre français de s'attacher avec plus de soin à l'intrigue ⁴.

Legrand était certainement au nombre de ces auteurs pour lesquels il était indiqué de soigner le développement de l'action pour soutenir l'intérêt du spectateur : en effet, la satire est généralement bien moins mordante chez lui que chez Dancourt ; elle est surtout moins nouvelle. Legrand avait assez d'expérience du théâtre pour sentir, peut-être inconsciemment, la nécessité de suppléer à cette insuffisance. Dans ses premières farces, il le faisait principalement en concentrant son attention sur l'intrigue et quelquefois en renforçant la satire par l'emploi de traits d'actualité, comme nous le verrons plus tard.

Malgré tout, on ne saurait prétendre que ses intrigues témoignent toujours de beaucoup d'originalité. Ainsi, dans certaines de ses pièces, il utilise très librement des matériaux puisés chez le voisin. *L'Aveugle Clairvoyant* est un remaniement de la pièce de de Brosse, jouée en 1649 et imprimée l'année suivante ⁵. *L'Usurier Gentilhomme* est une imitation du *Bourgeois Gentilhomme*

4. Fredrick, *The Plot and its Construction...*, p. 11.

5. Cf. ci-dessous, p. 38.

réduite à un acte ⁶. De même le *Philanthrope* ressemble beaucoup à l'*Esprit de Contradiction* de Dufresny ⁷; et c'est encore ce dernier auteur que Legrand a copié dans le *Triomphe du Temps Passé*, proche parent de son *Double Veuillage* ⁸. Nous trouvons encore la *Foire Saint-Laurent* dont l'intrigue est semblable à celle qui servit à Dancourt pour la *Foire de Bezons*, et (à un degré moindre) à Regnard et Dufresny pour la *Foire Saint-Germain* ⁹. Sans chercher bien longtemps, on pourrait citer encore un assez grand nombre de pièces où Legrand a puisé quelques détails d'intrigue. Mais on serait mal avisé d'essayer de pousser trop loin la recherche des « sources » de ses comédies ;

6. L'histoire de Dorante et Dorimène est supprimée dans l'*Usurier Gentilhomme*, où il s'agit simplement d'une alliance que l'usurier Mananville veut contracter entre son fils et Henriette, jeune fille de famille noble. Licaste, soupirant d'Henriette, se prête à des jeux bouffons (rappelant ceux des deux derniers actes du *Bourgeois Gentilhomme*) qui ont pour but d'humilier l'usurier et de le détourner, en même temps que le père d'Henriette, de l'idée du mariage projeté. La satire de la famille Mananville, y compris le frère paysan, est modelée sur la satire des Jourdain. Cette similitude se voit le plus dans la cinquième scène, où M^{me} Mananville raconte à Henriette les leçons données à son fils (cf. ci-dessous, p. 46).

7. Dans la pièce de Dufresny, M^{me} Oronte, qui est animée de l'esprit de contradiction, veut marier sa fille à M. Thibaudois, négociant, contre le gré de celle-ci. M. Oronte, homme complètement soumis à la volonté de sa femme, laisse voir cependant qu'il désapprouve le choix de M. Thibaudois. La fille, voyant que cette opposition rend sa mère de plus en plus obstinée, lui écrit une lettre anonyme disant que son mari est réellement d'accord avec elle ; alors la mère change tout de suite d'avis et donne sa fille à l'homme qu'elle aime. Le *Philanthrope* nous montre une série de prétendants qui viennent voir Philandre et sa femme Duraminte pour leur demander la main de leur fille. Tous plaisent à Philandre, mais pas un seul à sa femme. Suivant les conseils de la soubrette, Lisimon se déclare misanthrope, et soulève ainsi l'indignation de Philandre et la sympathie de Duraminte, qui l'accepte pour gendre, comme sa fille l'avait espéré.

8. Dans le *Double Veuillage*, une femme, à qui on a dit que son mari était mort, désire épouser le neveu de celui-ci ; le mari, se croyant veuf de son côté, fait des projets pour épouser la nièce de sa femme. A la fin les deux époux sont détrompés et obligés de consentir au mariage de la nièce avec le neveu. La pièce de Legrand raconte l'histoire d'une vraie veuve qui attend le retour de l'amant de sa jeunesse, devenu veuf, pour l'épouser et pour donner sa fille à son fils. Mais lorsque le père et le fils arrivent, la veuve prends le fils pour le père ; le veuf se trompe de la même façon à l'égard de la mère et de la fille. Lorsqu'ils apprennent leur erreur, chacun se propose d'épouser l'enfant de l'autre, mais les jeunes gens les font revenir à la raison et obtiennent la permission de se marier.

9. La comédie de Dancourt nous montre comment Eraste, aidé par quelques amis et par des paysans qui sont à la Foire de Bezons, fait signer par le père de Marianne un contrat pour son mariage avec celle-ci. L'un des personnages est M^{me} Argante, vieille coquette, amoureuse d'Eraste. Dans la *Foire Saint-Laurent*, ce sont des bateleurs forains qui aident Thérame à enlever Lucile. La tante de la jeune fille, M^{me} Raymonde, qui est toute prête à croire que c'est elle que Thérame veut enlever, rappelle M^{me} Argante. Les nombreuses scènes où l'on voit les spectacles et jeux forains semblent avoir été suggérées par les scènes semblables dans la *Foire Saint-Germain*, où elles ont, comme chez Legrand, beaucoup d'importance. (Cf. la *Foire Saint-Germain*, A. II, sc. 5 ; A. III, sc. 2 et 4, et la *Foire Saint-Laurent*, sc. 7, 23, 24. Cf. aussi ci-dessous, p. 58-59.)

il est presque inévitable que les farces de ce genre aient été faites toujours plus ou moins selon la même recette ¹⁰.

Les pièces qui servirent de modèle au *Triomphe du Temps Passé*, au *Philanthrope* et à *l'Aveugle Clairvoyant* étaient toutes en cinq actes. Legrand, dès le début, réduisit *l'Aveugle Clairvoyant* à un acte, mais les deux pièces dont l'intrigue était empruntée à Dufresny parurent d'abord sous une forme plus longue, et n'en furent pas mieux reçues. *Le Triomphe du Temps Passé* fut joué pour la première fois en 1711, sous le titre des *Amants Ridicules* ¹¹. La plupart des dictionnaires dramatiques disent que cette dernière pièce (qui a été perdue) comprenait cinq actes, mais cette affirmation semble être démentie par le registre de la Comédie-Française, qui nous apprend qu'elle était toujours jouée avec une tragédie. Peut-être avait-elle trois actes. De toute façon elle ne plut pas ; l'auteur la retira de la scène et, treize ans plus tard, la remania en un seul acte pour être joué sous le titre du *Triomphe du Temps Passé*. *Le Philanthrope*, écrit en trois actes, fut trouvé trop long et trop monotone à la première représentation, mais Legrand ne tarda pas à faire les changements qui lui semblaient nécessaires ¹², et la pièce atteignit tout de suite le chiffre respectable de vingt représentations ¹³. C'était peut-être le succès de la version du *Philanthrope* en un acte qui détermina Legrand à remettre les *Amants Ridicules* sur scène sous une forme abrégée, car le *Triomphe du Temps* parut quelques mois après le *Philanthrope* et Legrand ne donna rien au théâtre dans l'intervalle.

La plus heureuse des tentatives faites par Legrand pour remanier une œuvre d'un de ses devanciers fut *l'Aveugle Clairvoyant*. Au moment où elle parut, la comédie eut dix-sept représentations

10. Legrand reprit parfois les intrigues de ses propres farces pour s'en servir dans une nouvelle pièce. *Le Triomphe du Temps Passé* est un remaniement des *Amants Ridicules* ; les *Nouveaux Débarqués* ne diffèrent de *la Femme, Fille et Veuve* que par le fait que dans la seconde pièce ce sont des domestiques, au lieu de leur maîtresse, qui mènent l'intrigue ; et *le Galant Coureur* est *l'Épreuve Réciproque* retournée.

11. Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, vol. XV, p. 103.

12. *Mercury* de février 1724, p. 359. *Le Philanthrope* tel que nous le possédons est, seul parmi les farces du groupe qui retient notre attention ici, une pièce à tiroirs, où l'intrigue sert de cadre à une suite de scènes épisodiques. Il était plus facile d'y raccourcir une telle pièce qu'une comédie ayant une intrigue plus compliquée. Comme les *Amants Ridicules*, le *Philanthrope* n'existe plus sous la forme originale ; donc nous n'avons aucun moyen de savoir si l'intrigue de la pièce en trois actes suivait plus exactement celle de *l'Esprit de Contradiction*.

13. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*.

— nombre inférieur à celles de certaines autres pièces de l'auteur, il est vrai — mais elle continua longtemps à être appréciée au théâtre, et, entre 1716 et 1823, eut 295 représentations à la Comédie-Française. Parmi les pièces de notre auteur, *l'Usurier Gentil-homme* seul dépassa ce chiffre ¹⁴.

L'accueil favorable accordé à *l'Areugle Clairvoyant* fait preuve en même temps de l'heureux choix du modèle pour la pièce et du talent de l'auteur à adapter à son propre besoin une intrigue toute faite. Pour transformer la comédie de de Brosse en une pièce en un acte, il fallait la simplifier et la resserrer, ce que Legrand a fait sans perdre une seule des situations plaisantes ; il a même plutôt augmenté leur nombre.

Dans la pièce de de Brosse, Damon, officier de marine, rentrant chez lui après deux ans d'absence, feint d'être aveugle pour épier la conduite de sa fille et de sa fiancée, qu'il a laissées dans sa maison. La fiancée, qui allait faire avec Damon un mariage de convenance, est aimé par le fils de celui-ci ; la fille a également un soupirant dont elle veut que son père ignore l'existence. Les deux femmes tombent dans le piège que Damon leur tend. à telles enseignes que sa prétendue cécité lui permet de voir beaucoup plus clair qu'il n'aurait pu le faire autrement. Les changements effectués dans cette intrigue par Legrand la rendaient plus facile à suivre, amenaient de nouvelles situations plaisantes, et donnaient lieu à de piquantes peintures satiriques de deux nouveaux personnages : la vieille tante de la fiancée de Damon, Léonor, qui porte le même nom que sa nièce et voudrait épouser Damon, et un fat de médecin qui fait la cour à la jeune Léonor. Le fils de Damon est devenu un neveu, et sa fille a disparu. Ainsi l'intérêt du spectateur est concentré sur un seul problème au lieu d'être partagé en deux.

Les intrigues des petites farces de Legrand, dans la plupart des cas, sont des variantes du même canevas : il s'agit de marier une jeune fille à celui qu'elle aime, contre le gré de son tuteur ou de son père. Au moyen d'une ruse, souvent conçue par un valet ou une soubrette habile, et comprenant des déguisements et peut-être l'interception d'une lettre ou l'escamotage d'un contrat de mariage, l'alliance projetée est rompue. Le père reconnaît ses torts, et consent à donner la jeune fille à celui qu'elle aime. Si c'est un tuteur sous la surveillance duquel elle vit, celui-ci est forcé d'accepter le

14. Cf. ci-dessous, p. 165.

mariage, quoiqu'il eût préféré épouser lui-même sa pupille pour bénéficier de ses biens. Ainsi, dans *la Famille Extravagante* et *la Métamorphose Amoureuse*, les projets de Piétremine et de Séverin d'épouser Elise et Isabelle, et avec elles leurs fortunes, sont déjoués par les efforts de Cléon et Valère. D'ailleurs la question d'argent ne manque pas d'avoir son importance même quand un père choisit un mari pour sa fille. M. Fontaubin, dans *l'Usurier Gentilhomme*, se voit dans la nécessité d'accorder la main de Henriette au fils de l'usurier auquel il doit sa ruine ; et les jeunes filles des *Nouveaux Débarqués* sont promises à des hobereaux dont le seul attrait est la richesse. Il y a encore la comédie des *Paniers*, où une tante qui dispose des biens de sa nièce fait tout son possible pour la forcer à entrer dans un couvent, afin de pouvoir s'emparer de sa fortune.

Pourtant, la question d'argent ne forme pas le seul obstacle à l'amour des personnages de ces farces. La moitié du temps, les vœux d'Hortense ou de Léonor sont contrariés par le seul caprice d'un père : celui-ci veut donner ses enfants, bon gré, mal gré, à un de ses amis. Quelquefois, la rivalité d'une tante et de sa nièce, d'un père et de son fils, ajoute de nouvelles complications. Dans *les Paniers*, la vieille précieuse veut séduire l'amant de sa nièce ; dans *l'Aveugle Clairvoyant*, comme nous l'avons vu, c'est un oncle et son neveu qui aiment également Léonor ; dans *la Famille Extravagante* les femmes de trois générations de la même famille cherchent toutes à épouser Cléon, qui aime une autre femme. En doublant le nombre de ces personnages, Legrand fait une intrigue symétrique comme celle du *Triomphe du Temps Passé*, où une mère et sa fille veulent épouser le même jeune homme, tandis que celui-ci et son père sont des rivaux pour épouser la jeune fille.

D'autres intrigues symétriques sont celles de *l'Epreuve Réciproque*, du *Galant Coureur* et du *Triomphe du Temps Présent*. Dans ces pièces, les amoureux n'ont pas à lutter contre la volonté de quelqu'un qui veut les empêcher de se marier ; l'obstacle à leur bonheur est le doute qu'ils entretiennent chacun sur la constance ou le dévouement de l'autre. Valère et Philaminte, dans *l'Epreuve Réciproque*, sont fiancés. Pour mettre la fidélité de Philaminte à l'épreuve, Valère envoie son valet, déguisé en financier, lui faire la cour. Dans un dessein semblable, Philaminte habille une femme de chambre en comtesse. Il va sans dire que Philaminte

et Valère tombent tous deux dans le piège, et que, lorsque tout est pardonné à la fin, les domestiques vont s'épouser comme leurs maîtres. On retrouve la même situation, mais retournée, dans *le Galant Coureur*, où le marquis et Dorimène, qui doivent s'épouser et ne se sont jamais vus, changent de place avec un valet et une suivante pour s'observer l'un l'autre à leur aise. C'est exactement la donnée du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, dira-t-on; et en effet il semble que Marivaux y ait trouvé l'intrigue de sa pièce¹⁵. Inutile de dire que la comédie de Legrand se termine de la même façon que celle de Marivaux.

L'intrigue du *Triomphe du Temps Présent* rappelle la *Rue Mercière* par le fait que, dans les deux pièces, des femmes se déguisent en officiers pour déjouer les projets de leurs maris ou amants. Lucile et sa suivante Rosette (qui, coïncidence piquante, habitent Lyon comme les femmes entreprenantes de la *Rue Mercière*) découvrent que Lycidas et son valet La Guillotière les ont oubliées pour une coquette de Paris et sa suivante. Déguisées en officiers, elles font la cour à leurs rivales et réussissent à remplacer Lycidas et le valet dans leur cœur. On pourrait croire qu'une

15. Cf. ci-dessous, p. 174-176. E. Lintilhac a fait observer la ressemblance de l'intrigue du *Jeu de l'Amour et du Hasard* avec celle de la *Reine de Barostan* (pièce en prose et vaudevilles de Lesage et d'Orneval, donnée à la Foire Saint-Germain en 1720), en ajoutant que Lesage et Marivaux avaient « un commun modèle dans l'*Epreuve Réciproque* de Legrand et surtout dans son *Galant Coureur* » (Lintilhac, *Histoire...*, vol. IV, p. 338).

Cependant l'intrigue de l'*Epreuve Réciproque* n'est pas, selon toute apparence, de l'invention de Legrand, qui semble avoir été seulement l'un des collaborateurs de la pièce. Elle parut à la Comédie-Française le 6 octobre 1711, sous le nom de R. Alain. L'édition de cette année-là porte une notice par laquelle Alain cède son droit d'impression à Le Febvre, imprimeur. Mais en 1731 la pièce fut imprimée dans le *Théâtre de Legrand*, avec un avis disant que « Legrand s'en est déclaré l'auteur, et c'est sur sa demande qu'on la met dans ses œuvres ». Des autorités diverses l'ont attribuée, ensuite, à Lafont, Thierry, Lesage et même Houdar de La Motte. Goizet, dans son *Dictionnaire*, dit qu'il croit que la pièce est de Lesage « dont les prénoms étaient Alain-René, et qui, brouillé depuis longtemps avec la Comédie-Française, ne voulait pas être reconnu pour l'auteur de cette pièce ».

Le nom d'Alain n'est pas cependant un pseudonyme de Lesage ; il appartenait à un sellier parisien, homme à qui, dans le dessein d'en faire un prêtre, on avait donné une bonne éducation. A la mort de son père, il adopta le métier de sellier que celui-ci avait exercé, au lieu d'entrer dans les ordres. Cependant, il conserva le goût de la littérature, composait des vers de temps en temps, et à une occasion faillit remporter le prix d'éloquence de l'Académie. (Michaud, *Biographie Universelle*.)

A l'égard de l'*Epreuve Réciproque*, les frères Parfaict nous fournissent des renseignements qui ont l'air exacts. Ils disent (*Histoire...*, vol. XV, p. 103) : « Le sieur Alain, et une personne qui nous a prié de garder le secret et de qui nous avons eu la communication de l'original de la pièce, en sont les véritables auteurs : Le Grand y fit quelques changements et elle parut au théâtre et à l'impression sous le nom du sieur Alain. Cependant après la mort de ce dernier, M. Le Grand réclama l'*Epreuve Réciproque* comme en étant le véritable auteur, de sorte que les héritiers de M. Le Grand en vendant le privilège de ses œuvres, y insérèrent cette comédie. »

intrigue tellement invraisemblable siérait mieux au Théâtre-Italien qu'à la Comédie-Française, et que la pièce, représentée pour la première fois en 1725, n'est qu'une imitation des farces jouées alors à Paris par les comédiens transalpins. Cependant l'intrigue de *la Métamorphose Amoureuse*, donnée en 1712, avant le retour des Italiens, où un valet se déguise en nourrice, est presque aussi loin de la vraisemblance.

Par la brièveté même de ces pièces, l'auteur est contraint de se servir d'intrigues très simples. Aucune d'entre elles ne comporte une action secondaire ; on ne peut qualifier de ce nom les histoires d'amour à peine indiquées des valets et des soubrettes qui aident les projets de leurs maîtres, se querellent quand ceux-ci se querellent, et se marient comme eux à la fin. La rapidité de l'action est un autre résultat naturel de l'étendue restreinte des pièces. Legrand n'introduit que très rarement des scènes épisodiques qui couperaient et ralentiraient le développement de l'intrigue. Il ne sacrifie pas la satire, mais, la plupart du temps, il la renferme dans des allusions jetées çà et là dans le dialogue. Les scènes se suivent naturellement, les entrées et sorties étant en général bien amenées.

L'élément de surprise joue un rôle très réduit dans ces pièces. L'auteur dévoile, dès les premières scènes, les moyens dont l'amant va se servir pour duper le tuteur, ou la femme pour écarter un importun. Quatre fois sur cinq, le projet réussit tout comme ses instigateurs l'avaient prévu. Cependant surviennent des difficultés et des complications sur lesquelles ils n'avaient pas compté, et la façon dont celles-ci sont surmontées est à peu près la seule partie de l'intrigue que le spectateur ne sache pas d'avance. Quelquefois, notamment dans *la Famille Extravagante*, considérée comme l'une des meilleures de ces farces, l'abondance des explications gâte pour le spectateur tout le plaisir de l'imprévu.

Dans *la Famille Extravagante*, Cléon aime Elise, qui demeure chez son tuteur, le procureur Piétremine. Celui-ci veut épouser lui-même sa pupille, et la garde enfermée dans la maison, de sorte que Cléon ne peut la voir que par la fenêtre. Enfin, apprenant que le procureur compte épouser Elise le lendemain, Cléon se résout à l'enlever. Dans ce but il se fait cacher dans la maison, avec son valet, par Lisette, servante de Piétremine. Mais il y est surpris successivement par la mère, la sœur et la fille du procureur. Chacune de ces dames l'a vu de sa fenêtre et le croit amou-

reux d'elle. Pour ne pas dévoiler son secret au procureur, il est obligé d'appuyer leur méprise. Il se défait enfin de la dernière d'elles, et voit Elise, mais à ce moment Piétremine le découvre, le prend pour un voleur et envoie Lisette chercher un commissaire de police pour l'arrêter. Ensuite arrivent la mère, la sœur et la fille, chacune suppliant Piétremine de ne pas mettre son fiancé en prison. Le pauvre procureur n'a pas le temps de revenir de l'étonnement que cette étrange nouvelle lui cause, avant l'arrivée d'Elise qui appelle Cléon son mari. Et Piétremine de crier :

Il veut ma femme encor ! Quel diable d'épouseur ! (sc. 28).

Il apprend alors la vérité ; le clerc Bazoche, moyennant mille écus que Lisette lui a donnés de la part de Cléon, a fait un faux contrat de mariage ; le procureur lui-même l'a signé en qualité de tuteur tandis qu'il croyait le signer comme époux.

On voit aisément le piquant des scènes où Cléon est abordé par les femmes qui le traitent en amant favorisé, et du tableau final où il est accusé d'avoir proposé le mariage à quatre femmes à la fois. Cependant l'auteur, par des explications inutiles, empêche le spectateur de partager l'étonnement de Cléon quand il est confronté avec les femmes qui veulent l'épouser. De même la dernière scène perd la moitié de son éclat parce que le spectateur sait déjà que Cléon n'a rien à craindre, le faux contrat ayant été signé par le procureur et par Elise. On ne comprend pas pour quelle raison Legrand veut tout laisser voir si tôt, à moins qu'il n'ait pensé que le public trouverait plus amusant de suivre pas à pas les procédés employés pour duper le procureur, que d'être libre d'en deviner quelques-uns.

Ces intrigues comprennent bien des invraisemblances. Mais qu'on admette, une fois pour toutes, qu'un vieux souffleur puisse prendre un valet affolé pour le diable, qu'une femme puisse croire sérieusement que son amant et elle n'aient pas vieilli dans l'espace de trente ans, qu'une jeune fille puisse se déguiser en homme et gagner le cœur de la nouvelle maîtresse de son ancien amant, et le reste de l'intrigue suivra, conséquence naturelle des circonstances. D'ailleurs, dans de telles petites farces, les invraisemblances ne nuisent pas au mérite de la pièce ; elles fournissent à l'auteur beaucoup d'occasions d'exploiter le comique de situation.

Legrand aime ridiculiser les dupes en les mettant dans des cir-

constances où elles sont obligées de jouer un rôle bien éloigné de leur vrai caractère, comme dans *l'Aveugle Clairvoyant*, où le médecin prétentieux est contraint de passer pour valet. Mieux encore, il aime écrire des scènes à double sens, dans lesquelles un personnage parlant devant deux autres tient des propos que le premier croit comprendre et dont le second seul saisit la vraie signification. Souvent un soupirant fait la cour à sa maîtresse, ou reçoit les aveux de celle-ci, sous les yeux d'un rival ou d'un tuteur. La meilleure scène de ce genre dans les petites farces de Legrand se trouve dans *l'Aveugle Clairvoyant*, où Damon surprend avec Léandre sa fiancée Léonor, qui profite de la cécité supposée de Damon pour adresser à Léandre des déclarations que Damon doit prendre pour lui-même. On a remarqué la ressemblance de cette scène avec celle de *l'Ecole des Maris* où, sous les yeux de Sganarelle, Isabelle déclare à Valère son amour pour lui ¹⁶. Le piquant, ici, c'est que les trompeurs sont trompés à leur tour : Damon voit très bien à qui sont destinées en réalité les paroles de Léonor. Il feint de prendre Léandre pour le valet, et lui donne un soufflet que celui-ci est forcé d'accepter en silence, tandis que le valet crie comme s'il avait reçu le coup. Mais l'effet de cette scène dépend du jeu des acteurs, de la pantomime, et ne ressort pas à la lecture. On se rend mieux compte comment Legrand fait sentir ce qu'il y a de plaisant dans une situation en lisant la scène du dénouement de la même pièce. Un contrat de mariage a été établi pour Damon et la jeune Léonor. Mais la tante, amoureuse de Damon, a signé pour sa nièce, et celui-ci, ayant découvert la supercherie, a permis à l'Empesé, qui veut épouser la jeune Léonor, de signer pour lui. Dans cette scène l'Empesé et la tante découvrent qu'aux yeux de la loi ils sont mariés, et donnent libre cours à leur fureur.

DAMON	:	Ah, ah, c'est notre tante,
		Hé, quoi, la bonne femme est encore vivante !
LA TANTE	:	Que veut dire cela, Monsieur, vous voyez clair ?
DAMON	:	Un peu trop clair pour vous, je le vois à votre air.
LA TANTE	:	Si vous voyez si clair, regardez votre femme, J'ai signé le contrat pour ma nièce.
DAMON	:	Ah, Madame !
LA TANTE	:	Cela vous fâche un peu ?

16. Petitot, *Répertoire du Théâtre-Français* (éd. 1804), vol. XVIII, p. 407-409.

de robe. C'est aux premiers que Legrand s'en prend le plus souvent. Dans *la Femme, Fille et Veuve* (1707) et *la Foire Saint-Laurent* (1709) il n'en parle point, et la question d'argent n'y a presque pas de place. En revanche, après la représentation du *Turcaret* de Lesage (1709) et des *Agioteurs* de Dancourt (1710), les hommes d'affaires retiennent beaucoup son attention. Ils avaient été attaqués sur la scène bien avant *Turcaret*, mais ce fut surtout après cette dernière pièce que se répandit parmi les auteurs de théâtre ce nouveau thème de satire. Legrand, en écrivant *l'Épreuve Réciproque* et *l'Usurier Gentilhomme*, se montra l'un des plus habiles de ces imitateurs. La satire des hommes d'affaires dans *l'Épreuve Réciproque* (1711) est copiée presque exactement d'après celle de Lesage et de Dancourt. Le déguisement de Frontin, valet spirituel, en financier, fournit à l'auteur l'occasion de renfermer nombre de traits satiriques en un espace restreint. Frontin, en se chargeant de jouer le rôle de M. Patin, dit son mot sur le manque d'éducation des négociants :

Pour la taille d'abord, elle est assez semblable. Je changerai seulement mon esprit fin et délicat en des manières brusques et grossières. Je parlerai à tort et à travers... (sc. 1).

Il fait une seule allusion à la conduite de leurs affaires :

Me voilà, Madame. Il y a une heure que je serais ici, sans des importuns, des canailles qui sont venus en foule m'apporter de l'argent ; j'ai cru que cela ne finirait d'aujourd'hui (sc. 11).

Il y a quelque ressemblance ici avec la fameuse « scène du prêt » du *Banqueroutier* de Noland de Fatouville¹⁸.

Lisette nous éclaire sur le secret du succès social des hommes d'argent :

Il faudrait n'avoir jamais vu le monde pour ne pas connaître M. Patin ; son mérite et ses dépenses avec les dames lui ont acquis une réputation... (sc. 15).

Mais Frontin est un domestique d'esprit éveillé qui connaît le point faible de tout le monde et n'a pas besoin d'être instruit de la raison pour laquelle il est bien accueilli, dans son rôle de financier. Voici un passage de sa conversation avec Philaminte :

PHILAMINTE : Il est vrai que votre lettre est toute charmante, il n'y a rien de si tendre. Elle m'a réjouie d'un bout à l'autre.

18. Joué au Théâtre-Italien en 1687 et imprimé en partie dans le *Théâtre-Italien* de Gherardi, vol. I.

FRONTIN : Et l'agrafe ?

PHILAMINTE : Elle a son mérite.

FRONTIN : Il y a moi bleu plus d'éloquence dans cette agrafe-là, que dans toutes les Epîtres de Cicéron (sc. 11).

La satire des financiers s'éloigne un peu des modèles et prend plus d'originalité dans *l'Usurier Gentilhomme*, mais, selon son habitude, Legrand a cherché des suggestions de tous côtés pour sa pièce, cette fois principalement chez Molière. Quoique M. Mananville soit un proche parent de M. Jourdain, on voit bien que de nombreuses années se sont écoulées depuis que la famille Jourdain a commencé son ascension sociale. Gustave Desnoiresterres dit que *l'Usurier Gentilhomme* est « une peinture de paysan enrichi, que la fortune gâte plus aisément qu'elle ne le dégrasse », et ajoute : « Encore à cette date, l'homme de finance a conservé quelque chose de sa rudesse originale, mais il se civilise quant à l'enveloppe, et force est bien à la satire de prendre un autre ton¹⁹ ». C'est justement le financier qui commence à « se civiliser » que Legrand nous montre ici. Car M. Mananville lui-même a déjà appris quelque chose de la manière de se conduire dans la bonne société ; cependant, chez le reste de sa famille, l'ignorance reste très apparente. Pour le fils on a acheté une baronnie (car, depuis des années, on vendait ouvertement des titres de noblesse pour remplir la caisse du Trésor), et l'on s'est efforcé de lui donner une instruction convenable à son nouvel état, comme l'explique sa mère :

... on lui a donné depuis un mois qu'il est sorti de sixième, de toutes sortes d'acabits de maîtres : d'armes, de musique, de danse, d'écriture, de cheval, d'orthographe et d'arithmétique, et pour les livres je lui en avons acheté de toutes les couleurs (sc. 5).

On voit M. Jourdain dans le lointain, mais combien est devenu banal le sujet qui nous a valu les incomparables scènes du *Bourgeois Gentilhomme* !

La sottise du fils et de la mère se voit dans une scène entre eux et Henriette, la jeune fille de bonne famille qui a consenti à épouser le baron pour sauver son père, ruiné par Mananville ; on peut juger, par l'échantillon de dialogue que nous venons de citer, combien le tableau est chargé. Néanmoins, la satire est parfois très près de la réalité. Quand les projets de Mananville sont gâtés

19. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 15.

par l'arrivée de son frère Colas, il nous explique pourquoi il a voulu s'allier à la vraie noblesse, la noblesse qui a de l'influence à la Cour : ce n'est ni uniquement ni même principalement pour satisfaire à ses ambitions sociales, mais pour protéger sa fortune, qui, comme Legrand nous l'a appris par une scène entre Mananville et son laquais, a été gagnée par des moyens fort malhonnêtes. L'usurier pressent que le gouvernement, menacé par la banqueroute, fera bientôt une enquête sur les affaires des financiers, dont beaucoup sont en même temps ses créanciers ; et il sait aussi, par l'expérience passée, que ce ne sera que par l'influence d'un homme de Cour qu'il pourra échapper à la justice ²⁰. Il se plaint de ce que le mariage entre son fils et Henriette semble ne pas devoir réussir :

Que je suis malheureux ! Il y a un mois que je ménage cette alliance, qui m'aurait donné tout l'appui possible contre les recherches qu'on aurait pu faire de l'acquisition de mes biens, il faut que tout contribue à rompre mes projets (sc. 18).

L'exactitude de son calcul fut prouvée par les événements postérieurs : en 1716 la Chambre de Justice fut installée, et ses coups durs tombèrent sur tous les financiers et hommes d'affaires excepté ceux qui obtinrent, d'une façon ou d'une autre, la protection d'un courtisan ²¹.

Le mélange des classes continue de plus en plus. Il est causé surtout par l'appauvrissement des nobles, qui, comme nous l'avons vu dans *l'Usurier Gentilhomme*, consentent à donner leurs enfants à de riches parvenus pour soutenir leurs fortunes défaillantes, ou épousent eux-mêmes des gens d'un rang plus bas que le leur. Tandis que les parvenus s'allient à des nobles, les paysans et les domestiques songent à devenir riches à leur tour, car ils savent bien que ceux qui ont fait fortune dans le monde des affaires étaient, il n'y a pas longtemps, de petites gens comme eux. C'est partout « la poussée d'en bas ».

En 1687, dans *le Banqueroutier*, Persillet dit déjà : « Hé fi, Monsieur de la Ressource, vous moquez-vous de faire des civilités à ce coquin-là ? Ce n'est qu'un laquais. » Arlequin répond : « C'est pour cela que je prends mes mesures de loin. On ne sait pas ce que ces messieurs-là peuvent devenir un jour. » Lisette,

20. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 16-17.

21. Cf. Lavissee, *Histoire de France*, vol. VIII-1, p. 12.

des *Bourgeoises à la Mode* (1692), se félicite de son heureuse situation : « Tout se dispose à merveille pour ma petite fortune. La passion du chevalier, l'humeur de ma maîtresse qui ne songe qu'à ruiner son mari : elle achète cher, vend à bon marché, met tout en gage ; je suis son intendante. Voilà comme les maîtresses deviennent soubrettes, et comme les soubrettes deviennent quelquefois maîtresses à leur tour. » (A. I, sc. 13.) Puis, dans *Turcaret* (1709), Lisette rêve de s'attacher « un riche faquin » pour mari, et Frontin annonce, à la fin de la pièce : « Voilà le règne de Monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer. » (A. V, sc. 16.)

Deux ans plus tard, en 1711, Legrand nous montre, dans *l'Epreuve Réciproque*, le règne de la valetaille établi : le laquais et la soubrette de cette comédie ont devant les yeux l'exemple de Madame de Falignac, qui a fait le beau mariage auquel la Lisette de *Turcaret* songeait, et qui a su trouver le moyen d'améliorer son état d'une autre façon encore. Frontin laisse voir son admiration pour le parti qu'elle a pris :

FRONTIN : Que de magnificence ! Ce que c'est que d'avoir de l'esprit ! On dit que la maîtresse de ce logis a été autrefois petite soubrette, et qu'aujourd'hui...

VALÈRE : Aujourd'hui, elle est veuve d'un conseiller de province, qui lui a laissé quelque bien à la vérité ; mais si elle ne donnait pas à jouer, ce peu de bien ne suffirait pas à soutenir cette magnificence qui te surprend (sc. 1).

Le Frontin et la Lisette de *l'Epreuve Réciproque* espèrent faire encore mieux que leurs prédécesseurs ; Lisette cherche à épouser le supposé M. Patin, « si connu dans la finance », mais, hélas, Patin n'est que Frontin, qui, de son côté, croit courtiser en Lisette une comtesse qui pourra faire sa fortune !

Les considérations de rang et surtout de richesse sont souvent les seules qui décident d'un mariage ; nous avons déjà vu combien d'intrigues de ces pièces ont trait aux efforts faits par des jeunes gens pour se soustraire à des alliances d'argent. Il y a plus d'une façon de profiter d'un tel mariage, comme nous le laisse entendre Crispin, soi-disant capitaine de dragons, quand il se met en colère parce qu'on marie sa sœur sans son consentement :

Comment ! morbleu ! j'aurais une jolie sœur, et cela ne produirait rien, quand j'en vois tous les jours qui doivent leur fortune à la beauté de leurs arrière-cousines ! (*L'Usurier Gentilhomme*, sc. 19.)

Vu la manière dont on faisait les mariages, on ne s'étonne guère de la réputation qu'avaient les femmes de cette époque-là d'être coquettes et inconstantes. Puisqu'on n'avait pas choisi son mari soi-même, on pensait quelquefois, dès le jour du mariage, à l'instant où l'on en serait débarrassé. Angélique, de *la Rue Mercière*, explique qu'elle n'a pris son mari qu'« en attendant mieux », et Oronte, blâmé par ses filles de leur avoir choisi des époux peu aimables, les reconforte en leur promettant de mieux choisir la prochaine fois ²². Ainsi semble-t-il tout à fait naturel d'entendre dire à M^{me} Rissolé (dans *la Famille Extravagante*) quand on lui demande si son amour pour son mari défunt ne l'empêche pas de penser à un nouveau mariage :

Aimer un mari mort ! fi donc, quelle folie !
On a bien de la peine à les aimer en vie (sc. 11).

Et, dans *le Triomphe du Temps Passé*, on apprend par la bouche de Dorinette que M. Roquentin est mort « regretté de tout le monde, excepté de sa femme » (sc. 1).

Cependant, la coquetterie des femmes n'est pas due uniquement à l'arbitraire des mariages ; il y a une autre cause importante. Pendant les longues guerres du règne de Louis XIV, un grand nombre d'hommes passaient presque tout leur temps en campagne, de sorte qu'il se trouvait à Paris beaucoup plus de femmes que d'hommes. *L'Été des Coquettes* de Dancourt montre les coquettes qui, en l'absence des officiers, sont réduites à s'amuser avec des hommes auxquels elles ne parleraient guère en hiver, quand les officiers sont en ville. En 1695, Dancourt fait dire à Frosine, dans *la Foire de Bezons* : « En temps de guerre les hommes sont fort rares ; c'est à qui en aura » (sc. 4). La guerre fait plus que de retenir les hommes hors de Paris ; elle en tue beaucoup, et, pendant quelques années, il y a en toute saison plus de beautés que d'amants. Dans les comédies que Legrand écrit pendant ses premières années au Théâtre-Français, on peut remarquer de fréquentes allusions à des veuves, encore jeunes, qui cherchent un autre mari. Dans *la Famille Extravagante* (1711), dont le sujet même reflète la disproportion entre le nombre d'hommes

22. Cf. *les Bourgeoises à la Mode*, où Angélique dit (A. III, sc. 4) : « Oh ! cet homme-là ne me revient point du tout, je l'avoue », et Lisette répond : « Ni à moi non plus, et cependant je vous aurais toujours conseillé de le prendre en attendant mieux. »

et de femmes dans ces dernières années de la Guerre de la Succession d'Espagne, M^{me} Rissolé se plaint de cette triste situation :

On prend ce que l'on trouve en ce siècle où nous sommes,
Et l'on n'a jamais vu telle disette d'hommes (sc. 11).

La même observation est encore faite cinq ans après, dans *l'Aveugle Clairvoyant* (1716) lorsque, après la guerre, on en sent encore les effets :

LÉONOR : Épouser un aveugle, ah ! cette seule idée
Me fait frémir d'horreur.

LA TANTE : J'en suis persuadée,
Cependant aujourd'hui la disette d'amants
Est si grande, si grande... il faut suivre le temps.
(Sc. 5.)

Ce ne sont pas seulement les jeunes qui, dans ces pièces, nous sont montrées comme coquettes ; la coquetterie, devenue habitude, dure jusqu'à la vieillesse. Les veuves et les vieilles filles, de n'importe quel âge, gardent l'illusion d'être belles et trouvent fort naturel d'avoir des amants dévoués — amants qui sont, dans la plupart des cas, amoureux de leur fille ou de leur nièce. La mère et la sœur du procureur dans *la Famille Extravagante*, qui sont toutes deux d'un âge assez mûr (puisque la fille du procureur est d'âge à se marier), croient, chacune sans en rien dire à l'autre, que Cléon les aime, mais Cléon n'est attiré à la maison que par son amour pour Elise, pupille du procureur. Une autre vieille coquette, un peu spéciale, est M^{me} de Préfané dans *les Panniers*. Quand un amant se présente pour la main de sa nièce, M^{me} de Préfané, bien entendu, veut le prendre pour elle-même. Ses deux passions dominantes sont l'avarice et le désir d'être à la mode. En tâchant de les satisfaire toutes deux en même temps, elle se voit quelquefois dans des situations qui, pour être invraisemblables, n'en sont pas moins risibles, comme celle que Merlin raconte à Valère :

MERLIN : Son carosse est une espèce de brouette, et son cocher est un vrai fiacre ; elle a deux galopins pour laquais qui ne font pas trente ans à eux deux ; mais en revanche les deux chevaux en font bien soixante.

VALÈRE : Fort bien.

MERLIN : Un soir il lui arriva une plaisante aventure, ses galopins lui avaient donné son congé et étant obligée de rendre une visite, et ne

pouvant trouver de domestiques, elle habilla en leur place deux bottes de foin qu'elle fit lier derrière son carosse.

VALÈRE : Quel conte !

MERLIN : Ce n'est point un conte, c'est la vérité, et l'on ne se serait jamais aperçu de la supercherie, si elle n'avait sur le champ intenté un procès à un chartier, dont les chevaux avaient mangé un de ses laquais (sc. 1).

La coquetterie des vieilles a des caractéristiques qui font voir que c'est, en partie, un reflet de la préciosité du siècle précédent, qui n'a pas encore disparu. La vieille tante, dans *l'Aveugle Clair-royant*, se vante de ce qu'elle pourra plaire à Damon au moyen de son esprit, qui, selon elle, devient de plus en plus brillant avec le temps. M^{me} Raymonde, dans *la Foire Saint-Laurent*, est une autre vieille précieuse qui, comme les femmes d'une génération antérieure, passe son temps à lire et à écrire des romans, et vit dans le monde d'autrefois qu'ils reconstituent pour elle. Toujours fidèle à son ambition d'être femme de lettres, elle pense, même au moment où elle se prépare à se laisser enlever par un amant, à la bonne matière pour un roman que cette aventure lui fournira. L'amant en question, bien entendu, est amoureux de sa nièce.

L'avarice corrompt jusqu'à l'affection familiale. En commun avec bien d'autres écrivains comiques du temps, Legrand représente beaucoup de gens comme n'estimant leurs oncles, tantes, cousins, voire leurs pères et frères, qu'à la mesure de leur richesse. Crispin, de *l'Usurier Gentilhomme*, contrefaisant le fils de M Fontaubin, manque tellement de respect à celui-ci que même l'insensibilité de Mananville est choquée. Mais Crispin va plus loin encore :

Il n'a pas assez de bien pour que je souhaite sa mort ; mais, ventre-bleu ! je lui apprendrai à vivre à ce père-là (sc. 19).

Et dans *la Métamorphose Amoureuse*, Pasquin, ayant appris que les choses ne vont pas comme son maître l'espérait, fait des reproches à Toinette :

Quand tu n'auras que des vérités comme celle-là à nous dire, tu feras mieux de mentir à ton ordinaire. Monsieur vient d'apprendre que son oncle et son frère étaient à l'extrémité, et tu viens troubler notre joie par tes mauvaises nouvelles (sc. 3).

La plaisanterie n'est pas nouvelle, et, comme il arrive souvent dans les pièces de Legrand, on la trouve, avant lui, chez Dancourt. Dans *le Retour des Officiers*, des Baliveaux dit :

Tenez, depuis que je suis en train d'hériter, il me vient du bien de tous les côtés. Il y aura mardi quinze jours que mon père mourut de la colique. Le vendredi suivant on fit l'enterrement de ma mère, qui avait rendu l'âme la veille, et cinq jours après mon oncle le chanoine trépassa par apoplexie ; cela est bien heureux au moins (sc. 11).

Et Toinette, bien entendu, le félicite.

Les valets, évidemment, exagèrent les choses, mais les personnages plus sérieux ont une attitude qui n'est guère moins cynique. Hortense, de *la Femme, Fille et Veure*, porte le deuil d'une tante de son époux, mais sa conduite ne correspond pas à l'état de tristesse indiqué par ses vêtements. Elle explique son attitude très franchement à Lisette :

LISETTE : Quoique le grand deuil soit dans votre maison,
Loin d'y paraître triste ou faire la pleureuse,
Peut-on y demeurer seulement sérieuse ?
Vous inspirez la joie aux gens les plus chagrins,
Nous ne voyons céans que bals et que festins ;
Cependant cet habit...

HORTENSE : Ce n'est qu'un deuil de tante,
Qui nous laisse en mourant deux mille écus de rente.
(Sc. 1.)

Dans *le Galant Coureur*, la présidente envoie à Paris sa femme de chambre, pour dire à son « vieux fou d'oncle » qu'elle a choisi un mari autre que celui qu'il lui avait destiné. Le chevalier lui reproche de prendre « trop de précautions », et elle répond :

Oh ! je dois ménager le bon homme, je suis son unique héritière.
(Sc. 1.)

Pour avoir l'argent que la mort opportune d'un oncle ou d'un cousin a laissé, on n'hésite pas à faire un procès à ceux de ses parents qui restent. L'esprit de litige qui caractérisa l'époque et fit la fortune de tant de procureurs, et l'avidité de tout le monde, firent qu'il était chose commune de voir des héritiers se disputer les biens du défunt devant les cours de justice, pendant des années, avant d'obtenir un jugement. Oronte, dans *la Femme, Fille et Veure*, rentre de Bordeaux où il a été « pour disputer d'un oncle un ancien héritage ». Henriette, dans *l'Usurier Gentilhomme*, explique à Licaste qu'il faut qu'elle épouse, pour aider son père, quelqu'un qui ait de l'argent, et continue :

... vous n'avez point de bien ; vous n'en attendez que du gain d'un procès, qui, depuis dix ans, se doit juger tous les jours et qui, selon les apparences, n'est pas près de finir.

LICASTE : Il est vrai que jusqu'ici mon bien n'a pas été fort considérable, mais enfin mon oncle est à bout, il ne peut plus longtemps retenir les deux cent mille francs dont la chicane l'a fait jouir jusqu'à présent ; c'est aujourd'hui que l'affaire se juge en dernier ressort, et de moment en moment j'en attends des nouvelles.

HENRIETTE : Ces nouvelles arriveront trop tard...

LICASTE : Que je suis malheureux ! Faut-il que malgré mon bon droit, la lenteur de la justice me soit aussi préjudiciable que la perte de mon procès ! (sc. 1).

Dans ce monde où les procès sont si fréquents et de si longue durée, où ils peuvent avoir pour résultat de faire la fortune du gagnant et de ruiner celui qui perd, les hommes de robe occupent une place importante. Bien que ceux qui ont un rang élevé soient en général à l'abri de la satire malicieuse, les avocats, les procureurs, les notaires et les clercs sont attaqués sans cesse par les écrivains de comédies. Legrand n'y fait pas exception ; le croquis le plus féroce d'un procureur peu scrupuleux est celui de Piétremine dans *la Famille Extravagante*. Il va épouser sa pupille pour conserver l'argent de celle-ci ; il a fait faire par son clerc un faux contrat où il ne reconnaît à Elise que le quart de l'argent lui appartenant réellement. Quant au clerc, il connaît la pratique de ce genre d'affaires, car il a beaucoup appris quand il était clerc de notaire. Voici une scène entre Lisette et le clerc, auquel Lisette persuade de tromper son maître :

BAZOCHE : Il n'est rien que pour toi je ne puisse entreprendre,
Faut-il nuire, obliger, faut-il pendre, dépendre ?
Faire du mal, du bien, jurer à faux, à vrai ?
De mon amour pour toi tu peux faire l'essai.

LISETTE : Il ne faut que tromper.

BAZOCHE : Qui ?

LISETTE : Monsieur Piétremine.

BAZOCHE : Quoi ? notre procureur ? Aisément je devine ;
Faire épouser Elise à quelqu'autre ?

LISETTE : A Cléon.

BAZOCHE : Cléon ! je le connais, c'est un joli garçon.
(à part) A qui le procureur, à la mort de son père,
A volé tant de bien.

LISETTE : Ferez-vous cette affaire ?

BAZOCHE : Oui-dà, je le ferai, mais pour l'amour de toi.
Ce sont trois mille francs que l'on me donne à moi ?

LISETTE : Autant.

BAZOCHE : Ce n'est pas trop, mais parce que je t'aime.
Et quand les donne-t-on ?

LISETTE : Quand ? A cette heure même.

BAZOCHE : Va donc me les chercher.

LISETTE : Ils sont dans la maison...
Mais si l'on vous offrait une plus forte somme
Pour nous trahir ?

BAZOCHE : Oh non, je deviens honnête homme ;
Je quitte le métier après ce grand coup-là ;
Friponner un fripon est mon *nec plus ultra*.

(Sc. 7.)

Le jeu, amusement qui devient une passion chez quelques-uns, est pour d'autres un moyen reconnu de gagner la vie. M^{me} de Falignac, dans *l'Epreuve Réciproque*, fait jouer chez elle, augmentant ainsi la rente que lui a laissée son mari. Frontin décrit sa maison, où viennent des gens de toutes conditions :

On y voit des comtes, des comtesses, des marquis, des marquises, des présidents, des présidentes, des abbés, des abb... Que diable sais-je ? Il faut que ce soit ici le rendez-vous de tous les nobles fainéants de Paris.

(Sc. 1.)

Dans la même pièce, Valère, voulant éprouver la constance de sa maîtresse, lui a envoyé un billet et une agrafe de diamants qu'il dit venir du financier Patin, qu'elle ne connaît pas. Valère se plaint à Frontin de la façon dont Philaminte a reçu la lettre et le cadeau :

FRONTIN : Que voulez-vous davantage ? Voilà votre épreuve faite.

VALÈRE : Mon cœur ne peut encore la condamner tout à fait : elle aime le jeu passionnément ; elle venait peut-être de faire quelque perte considérable dans le temps que je lui ai fait tenir cette agrafe.

FRONTIN : Il est vrai que les joueurs qui perdent sont comme les gens qui se noient ; ils saisissent dans le moment tout ce qu'on leur présente (sc. 1).

Les paysans et les campagnards reçoivent de Legrand le traitement que leur accordent communément les auteurs de comédies ; les Gascons, les Normands, les Limousins, ont toujours leurs caractéristiques traditionnelles. Le plus drôle de ces provinciaux est le Gascon de *la Femme, Fille et Veure*, qui, comme tous ses compatriotes, sur scène, a peu d'argent et beaucoup de vanité. Lisette en fait le portrait :

LISETTE : Le sourcil bien marqué, l'œil vif, le nez bien fait,
Le corps droit, toutefois tant soit peu sur la hanche,
Et que la tête aussi sur l'épaule un peu penche,
C'est le bon air, la jambe et les pieds bien tournés,

Le chapeau sur l'oreille et tantôt sur le nez,
L'estomac débraillé, la main dans la ceinture,
Et l'esprit enjoué.

HORTENSE : L'agréable peinture !

LISETTE : Si vous voyez un homme approchant de cela,
Hein ?

HORTENSE : Que je l'aimerais, Lisette !

DARDIBRAS : Me voilà (sc. 7).

Comme Dardibras est gascon, il achève lui-même de faire son propre éloge. Lisette, ayant promis de parler en sa faveur au père d'Hortense, lui demande son nom, et il répond :

Il est l'amour d'un sexe et la terreur de l'autre,
Me nommant, je suis sûr de son consentement,
De tout notre pays mon nom est l'ornement,
Dardibras ! Sur la terre on ne trouve point d'homme
Que ce nom n'intimide ; alors que je me nomme,
Il m'étonne moi-même (sc. 9).

Les allusions faites, dans ces comédies, aux médecins et aux apothicaires sont, comme l'on s'y attendait, peu flatteuses. Lisette, de *la Femme, Fille et Veuve*, les appelle des gens « faits pour les morts et non pour les vivants » (sc. 9). Le médecin dans *l'Aveugle Clairvoyant*, seul personnage de sa profession qui paraisse dans ce groupe de pièces, est intéressant parce qu'il nous montre combien les médecins de son temps différaient de leurs prédécesseurs et combien quelques-uns d'entre eux, au moins, reflétaient l'esprit frivole de l'époque. L'Empesé n'est pas le prétendu savant, pompeux et plein de vanité professionnelle, que nous a montré Molière ; c'est au contraire un fat qui ne se vante de rien autre que d'être à la mode, et d'avoir du succès auprès des femmes. Sa science se borne à porter remède aux maladies du teint. C'est une espèce de petit-maître, comme le sont devenus, selon maint témoignage contemporain, les hommes de robe eux aussi. Legrand décrit ces derniers dans une chanson du divertissement des *Paniers* :

Depuis un temps le magistrat
Met d'une galante manière
En pretintaille son rabat,
Son castor à la cavalière :
Nos juges, jusques aux barbons,
Ne veulent point sentir le Code,
Et nous disent pour leurs raisons,
Il faut suivre la mode.

Dans la même pièce, il met en scène Sottinot, « benêt d'avocat » qui, voulant enlever sa maîtresse, oublie sa gravité professionnelle jusqu'à gagner l'entrée de la maison en se cachant sous un panier.

Par contre le précepteur Polycrasse, qui paraît dans *l'Amour Diable*, n'a pas subi l'influence de son temps et reste le pédant qui cache sa sottise sous l'apparence de la science et qui peut toujours citer un auteur latin pour appuyer ce qu'il dit. Un autre personnage de la même pièce est Folidor, le souffleur. Les alchimistes, depuis le temps de Molière, étaient en butte à la satire, *la Pierre Philosophale* de Thomas Corneille et Donneau de Visé étant la plus connue des pièces où ils figurent²³. La manie de Folidor le rend sourd à la voix de la raison et l'entraîne dans une suite de situations risibles. Il renonce au métier de souffleur après avoir été complètement terrifié par un valet de chambre qu'il a pris pour le diable, venu pour l'emporter aux enfers en échange du secret qu'il lui a livré pour fabriquer de l'or.

Le fils de Folidor, le petit Francillon, est le vrai type de tous les enfants qui paraissent dans le théâtre de l'auteur. Ils sont précoces, pleins d'esprit et toujours prêts à entrer, contre argent, dans une intrigue contre leurs parents ou leurs tuteurs ; ils ne figurent dans la pièce que pour aider les amoureux à exécuter leurs projets, et leurs rôles pourraient être confiés, presque sans changement, à des valets ou des soubrettes. Ils ressemblent d'ailleurs à presque tous les enfants dans le théâtre comique de l'époque. Les petites filles (car celles-ci sont beaucoup plus nombreuses que les garçons) que l'on rencontre chez Dancourt et les autres contemporains de Legrand sont, à peu d'exceptions près²⁴, rusées,

23. Delaporte, *Du Merveilleux dans la Littérature Française*, p. 56. — Il est intéressant de comparer quatre vers récités par Crispin dans *les Folies Amoureuses* et quatre autres que Legrand a mis dans la bouche de Folidor dans *l'Amour-Diable*. Regnard avait écrit en 1704 :

Tout le temps de ma vie
J'ai fait profession d'exercer la chimie...
Il ne s'en est fallu qu'un degré de chaleur,
Pour être de mon temps le plus heureux souffleur.

(A. I, sc. 5.)

Legrand écrivit en 1708 :

Hier au soir, ennuyé par souffler vainement,
Et de manquer toujours ce fortuné moment,
Ce degré de chaleur où par certain mélange,
Par certaine vertu l'argent en or se change...

(Sc. 6.)

24. La plus frappante de ces exceptions est la petite fille dans *le Faux Instinct* de Dufresny (1707), qui semble garder un véritable caractère d'enfant.

éveillées, et impatientes de grandir et jouir de la liberté de leurs aînées.

Les seuls enfants qui, dans les farces de Legrand, ont un autre rôle que celui d'intrigant, sont Lolotte et Clitandre dans *le Triomphe du Temps Futur*. La mère de Lolotte, veuve, a un soupirant dans la personne d'un Gascon, Hardicrac, mais celui-ci apprend à son chagrin qu'il arrive trop tard et que la veuve s'est déjà remariée. Il veut alors épouser sa fille aînée, Agathe ; cependant elle a d'autres projets en vue. Loin de se résigner, le Gascon demande la main de Lolotte. Lolotte en prévient Clitandre, petit garçon qui se dit amoureux d'elle. Il arrive sur-le-champ et veut appeler Hardicrac en duel. A la fin toutes les grandes personnes prennent pitié des deux enfants et leur donnent la permission de s'épouser plus tard.

Voltaire, ayant vu cette pièce, écrivit à un ami : « Cela ne vaut pas le diable, mais cela réussira, parce qu'il y a des danses et de petits enfants ²⁵. » Cette remarque pourrait nous faire croire qu'il était alors à la mode de mettre des enfants sur le théâtre. Cependant en examinant les pièces jouées à la Comédie-Française pendant les dix années précédentes, on n'en trouve que très rarement. Legrand semble avoir été à peu près le seul auteur comique de l'époque à leur donner des rôles aussi importants que ceux de Lolotte et Clitandre dans *le Triomphe du Temps*. Il est vrai, comme le dit Voltaire, que ces personnages étaient pour beaucoup dans le succès de la pièce : lors de son apparition, l'éditeur du *Mercur*e nota dans son journal le succès du « sieur Dangeville et sa petite sœur » dans ces rôles, et ajoute, en parlant toujours des mêmes petits interprètes : « Ils dansent dans leur intermède un pas de deux en vieillards, qui a fait l'admiration de tous les spectateurs ²⁶. » Le père des jeunes Dangeville avait arrangé les ballets du *Triomphe du Temps* : sans doute avait-on consacré un soin spécial à préparer ses enfants pour interpréter leurs rôles ²⁷, comme Legrand l'avait fait lorsque sa propre fille Charlotte, encore très jeune, avait joué Dorinette dans *les Paniers*.

25. Voltaire, *Œuvres*, vol. XXXIII, p. 133.

26. *Mercur*e de novembre 1724, p. 2449. Les enfants de Dangeville avaient déjà été applaudis dans une danse du divertissement du *Philanthrope* (*ibid.*, février 1724, p. 357).

27. Cf. ci-dessus, p. 20-21. Le chorégraphe des ballets du *Triomphe du Temps* était Antoine François Botot-Dangeville, danseur à l'Opéra. Ses enfants aînés, Charles-Etienne et Marie-Anne, dansèrent dans ces ballets. Marie-Anne allait devenir célèbre à la Comédie-Française sous le nom de M^{lle} Dangeville la jeune. (Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*.)

Legrand ne se borne pas à la satire des mœurs générales ; il dit aussi son mot à propos des modes passagères et même des faits du jour. On voit déjà, dans la première partie de son théâtre, qu'il sait tirer profit de l'actualité, qui, avec les années, va prendre une place de plus en plus importante dans ses pièces.

Nous avons vu comment, lorsqu'il était à Lyon, Legrand mit en scène des scandales de la ville dans *la Rue Mercière*, et les malheurs de l'Opéra lyonnais dans *la Chute de Phaëton*. *L'Usurier Gentilhomme*, par les allusions faites à la prochaine enquête sur les affaires des financiers, nous présente aussi son auteur sous l'aspect d'un « nouvelliste » de la scène, comme le fait *l'Amour Diable*, basé (au dire de La Porte) sur un incident réellement arrivé à Paris, quand un amant s'était déguisé en lutin pour gagner l'entrée dans la maison de sa maîtresse²⁸. Ce fut la mode nouvelle des paniers qui fournit à Legrand l'idée de la pièce qu'il intitula *les Paniers ou la Vieille Précieuse*, où deux soupirants se cachent, chacun à l'insu de l'autre, dans deux paniers apportés à la maison de celle-ci. Entre temps, le portier Guillaume trouve le temps de donner son impression sur les modes de la capitale :

Morgué, les femmes de Paris sont bien changeantes : il y a trois ans que je n'y étais venu, et je n'y ai quasiment rien reconnu ; je ne parle pas des visages, car ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on en change comme on veut, mais morgué ! celles qui étaient blondes sont devenues brunes : celles qui avaient de grands cheveux n'ont plus que des têtes de barbet, celles qui avaient des clochers sur leurs têtes, sont raccourcies d'un pied et demi ; et celles qui étaient menues comme des fuseaux, sont à présent grosses comme des tours (sc. 6).

La Foire Saint-Laurent est celle des pièces de ce genre où les allusions à l'actualité sont les plus intéressantes. C'est en même temps la seule où le décor soit autre qu'une maison bourgeoise de Paris, la première comédie donnée par Legrand à Paris où il ait présenté sur scène un personnage réel, et la première dans laquelle il ait fait preuve de l'intérêt qu'avait pour lui les « bateleurs » forains dont il allait plus tard combattre si vivement la popularité²⁹.

28. La Porte et Clément, *Anecdotes Dramatiques*, vol. I, p. 499 ; de Lérès, *Dictionnaire* ; de Mouhy, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre-Français*, vol. I, p. 29.

29. Les auteurs de plusieurs pièces données avant *la Foire Saint-Laurent*, au Théâtre-Français et au Théâtre-Italien, s'étaient servis de la foire comme lieu d'action. Outre *la Foire Saint-Germain* de Regnard et Dufresny, et *la Foire de Bezons* de Dancourt, dont les intrigues sont à peu près semblables à celle de *la Foire Saint-Laurent*, *la Foire Saint-Germain* de Dancourt avait eu la foire comme cadre. Les auteurs de ces trois pièces s'étaient attachés spécialement à dépeindre la variété des gens qui fréquentaient la foire ; Legrand s'intéressait, au contraire, à la satire des forains eux-mêmes.

Le rideau se lève sur une partie du terrain de la foire, et l'on voit des farceurs qui essaient d'attirer les passants dans leurs baraques. L'une de ces baraques représente celle d'un entrepreneur forain d'alors, connu sous le nom de Le Rat. Ce personnage était remarquable par son apparence bizarre et par le discours — toujours le même — qu'il adressait au public à l'entrée de son petit théâtre. Dans le cours de la pièce de Legrand, un acteur placé devant la baraque de Le Rat et portant des habits noirs et une perruque énorme comme celui-ci, répète sa harangue, presque sans en changer un seul mot, dans la chanson qui finit ainsi :

On ne prend qu'une bagatelle ;
 Vous y voyez ce beau tableau mouvant,
 Entrez, Monsieur, et si vous n'êtes pas content,
 Et si la chose n'est pas belle,
 En sortant
 Je vous rends votre argent,
 Mais je suis assuré que vous serez content,
 Bien content,
 Fort content,
 Très content,
 Extrêmement content (sc. 7).

Pour ne laisser aucun doute sur son opinion du bateleur, Legrand dit qu'il tient le même spectacle ennuyeux depuis dix ans, et qu'il devrait se nommer *Fatigant*.

Celui-ci prit immédiatement sa revanche : il contrefit quelques-uns des comédiens qui l'avaient plaisanté sur scène dans ses tableaux changeants où, annonça-t-il le lendemain de la première représentation de *la Foire Saint-Laurent*, on pouvait voir « La Thorillière ivre, Baron avec la Desmares, Poisson qui tient un jeu, M^{lle} Dancourt et ses filles... » Les Comédiens-Français s'en plaignirent et l'on jeta Le Rat en prison, où il resta jusqu'à la fin de la foire ³⁰. Il était toujours dangereux pour un forain de manquer de respect à la Comédie-Française !

Toute cette galerie de portraits satiriques, ces nombreuses saillies contre les mœurs du temps, nous montrent un Legrand qui suit la voie indiquée par Dancourt et par l'ancien Théâtre-Italien. Les personnages qu'il nous dépeint, à l'exception de quelques excentriques invraisemblables qui sont bien de son invention, étaient déjà, quand il se mit à écrire pour la Comédie-Française,

30. Parfait, *Histoire du Théâtre-Français*, v. XV, p. 12.

de vieilles connaissances du public. Nous avons noté en passant certaines observations qu'il semble avoir puisées inconsciemment chez un confrère, et mises, presque sans changement, dans la bouche de l'un de ses personnages. Plus on lit des comédies des prédécesseurs et des contemporains de Legrand, plus on se rend compte du peu d'originalité qu'il témoignait dans ses sujets de satire et dans sa manière de les traiter. Quelques-uns de ses personnages manifestent des caractères nouveaux, quelques-unes de ses saillies expriment, d'une façon assez originale, une observation déjà plus ou moins familière au public : mais au fond Legrand ne fait que reprendre, en y ajoutant quelques détails, les trouvailles d'autres auteurs qui, écrivant à la même époque que lui, faisaient défiler sur la scène des tableaux de cette même vie contemporaine envisagée sous tant de ses aspects différents.

CHAPITRE V

Legrand à l'affût de l'actualité : *Plutus* et *Cartouche*.

Dans le chapitre précédent nous avons parlé des farces en un acte données par Legrand à la Comédie-Française, farces qui ne diffèrent point, par la forme, des petites pièces que l'on avait l'habitude d'y jouer pour faire suite à une tragédie ou une comédie plus longue. La plupart de ces pièces furent écrites avant 1718, date à laquelle, comme nous l'avons constaté, Legrand commença à écrire, pour la Comédie-Française et le Théâtre-Italien, des ouvrages où l'influence des spectacles de la foire était très nette. Néanmoins, après 1718, il donna encore à la Comédie-Française quelques farces en un acte, semblables aux premières pièces qu'il avait écrites pour ce théâtre ¹; et il y fit représenter aussi deux comédies en trois actes qui témoignent visiblement de leur indépendance vis-à-vis de la foire et du nouveau Théâtre-Italien. Il convient donc de parler de ces pièces avant d'étudier les relations qu'eut Legrand, en dehors de la Comédie-Française, avec d'autres théâtres parisiens.

Plutus, donné en 1720, est l'adaptation d'une comédie d'Aristophane que, selon toute apparence, Legrand connut par la traduction que M^{me} Dacier en avait faite en 1684 ². La pièce de Legrand est intéressante principalement par la manière dont les traits de satire dans la comédie grecque sont adaptés à la France de son temps. Le *Plutus* d'Aristophane, dernière comédie qu'il fit représenter sur le théâtre d'Athènes, fut joué en un temps où toute la ville était appauvrie à la suite de longues guerres; la satire dans la comédie roule donc sur le grand pouvoir de l'argent et les extrémités auxquelles sont souvent réduits ceux qui en manquent. Crémile, paysan qui a toujours été honnête homme,

1. Pour la liste de ces pièces, cf. ci-dessus, p. 34, note 3.

2. Dacier (M^{me}), *Traduction d'Aristophane. Plutus et les Nuées* (cité par C. Segitz, *Marc-Antoine Legrand, sein Leben und seine Werke*, p. 76).

va demander à Apollon s'il doit abandonner sa vie vertueuse et apprendre à son fils à être fourbe, car il a remarqué que les fourbes sont souvent plus heureux que les honnêtes gens. Apollon lui conseille de suivre les avis de la première personne qu'il rencontrera, lorsqu'il quittera le temple, en disant que celui-là lui apportera le bonheur. La première personne que Crémile voit est un pauvre aveugle en un état lamentable, mais qui en réalité est le dieu Plutus, rendu aveugle par Jupiter, jaloux de son pouvoir. Crémile persuade Plutus de se laisser guérir de sa cécité par Esculape. Quand Plutus a retrouvé l'usage de ses yeux, il voit qu'il a donné ses richesses à ceux qui le méritaient le moins, et il s'efforce de rétablir la justice en enlevant l'argent aux méchants et en le donnant aux honnêtes gens. Puis des personnages de toutes conditions viennent remercier Plutus qui les a enrichis, ou se plaindre de lui s'il leur a ôté ce qu'ils avaient, de sorte que dans une série de scènes à tiroirs, ils nous montrent les maux dont l'argent ou le manque d'argent est cause, et les vices auxquels sont réduits ceux qui en sont trop avides.

Legrand a raccourci la pièce, changé l'ordre de quelques scènes, et accordé la comédie avec les usages de son temps en y ajoutant une banale intrigue amoureuse, qui n'occupe, pourtant, que très peu de place. C'est l'histoire du fils de Crémile qui, aimant une jeune fille aussi pauvre que lui, est contraint de courtoiser une vieille qui lui fait de beaux cadeaux, tandis que sa maîtresse est sur le point d'épouser un vieillard, parce qu'il a de l'argent. Quand Plutus les a enrichis, les amants peuvent s'épouser sans tenir compte des autres. Cette intrigue, semble-t-il, fut suggérée à Legrand par les allusions d'Aristophane faites aux vieilles courtisanes qui perdent leurs amants du moment que ceux-ci trouvent, ailleurs, de quoi vivre.

La satire dans cette comédie s'adaptait presque aussi bien au Paris de 1720 qu'à l'Athènes de 388 avant Jésus-Christ. Le système financier de Law, déjà près de sa chute, avait vraiment joué le rôle de l'aveugle Plutus, car beaucoup de gens de toutes classes, honnêtes ou escrocs, avaient gagné des fortunes énormes en papier ; mais la misère n'était pas loin, et était cachée sous les apparences du luxe. *Plutus* n'est qu'une des nombreuses satires suscitées par le « système » au moment même où il semblait avoir le plus de succès³.

3. Cf. Capefigue, *Philippe d'Orléans : Histoire de la Régence*, vol. II, p. 155-164.

Legrand a conservé presque tous les personnages qu'Aristophane, dans sa pièce, avait tournés en ridicule, et il en a ajouté quelques-uns de sa propre imagination. Le poète grec s'était attaqué, avec beaucoup de violence, à ceux qui s'enrichissent en dénonçant à la police leurs voisins malhonnêtes — service pour lequel ils reçoivent une partie des biens confisqués. Depuis l'institution de la Chambre de Justice, ces personnages étaient devenus nombreux et impopulaires ; Legrand a donc laissé une place dans sa pièce à Paronome, délateur, qui avait paru dans la comédie d'Aristophane. A côté du délateur il a placé un nouveau personnage, Zénophon, qui avoue avoir été fourbe et donne comme excuse qu'il est né sans biens, et n'a pu trouver de moyens honnêtes pour en acquérir. Crémile le réprimande en disant :

Il fallait travailler, exercer tes talents,
Il est tant d'arts divers, de métiers différents.

Zénophon répond :

Exercer mes talents ? Est-ce donc sans finance
Que votre république en donne la licence ?
Ma foi, l'on a beau dire, on ne fait rien de rien,
Qu'à ce subtil métier que je faisais si bien.
On l'exerce sans frais, soi-même on s'autorise.

(A. III, sc. 2.)

C'est une attaque assez franche contre les corporations privilégiées qui existaient encore à cette époque.

A côté de cette satire des institutions sociales, nous avons la satire des mœurs, car on nous montre l'influence de la richesse sur les relations individuelles. Les bienfaits que donne la pauvreté sont énumérés par cette déesse elle-même qui tâche de gagner les hommages offerts à Plutus, disant :

Je suis mère des arts, l'Industrie est ma fille :
C'est elle qui bâtit ces superbes palais ;
Sans moi les potentats se verraient sans sujets.
Car enfin si chacun vivait dans l'opulence,
Si tout le monde avait du bien en abondance,
Qui voudrait obéir ? Qui voudrait travailler ?

(A. I, sc. 6.)

Mais en pratique, les avantages d'être pauvre ne paraissent pas si grands. Les deux amoureux, Myrtil et Crisis, sont empêchés, par manque d'argent, de s'épouser ; Zénophon, se voyant sans ressources, a été forcé d'avoir recours à des ruses ; la petite fille

Filine, dont les parents n'ont pas assez de bien pour la doter, va entrer dans un couvent pour y passer le reste de ses jours. L'auteur s'efforce d'introduire un élément de bouffonnerie dans la pièce en y mettant Birrènes, le savetier, seul parmi tout ce monde à préférer son humble état à l'opulence ; quand Plutus lui donne de l'argent, il ne sait qu'en faire. Carion et Crémile lui conseillent de le dépenser pour le plaisir sans songer à le conserver, mais Birrènes est habitué à vivre économiquement, et d'ailleurs, il a ses raisons pour ne pas vouloir changer. Par exemple, quand on lui suggère : « Fais habiller ta femme », il répond :

Je n'ai garde. La peste ! Elle ferait la dame
Et quelqu'un en pourrait devenir amoureux.

La conversation continue :

CARION : Cessant de déplorer son état malheureux,
Vous vivriez ensemble en union parfaite.
Tu sais quand une femme a ce qu'elle souhaite,
Qu'elle est toujours docile, et ne gronde jamais.
BIRRÈNES : Le tout est de pouvoir contenter ses souhaits.
CARION : Elle ne ferait plus du moins le diable à quatre.
BIRRÈNES : Oui, mais je n'aurais plus le plaisir de la battre,
Non plus qu'elle celui de toujours quereller.
Nous nous ennuerions trop, à vous en bien parler.
(A. II, sc. 4.)

Puis vient en scène Cistènes, autrefois pauvre, à qui Plutus a donné cent mille francs. Mais la possession de cet argent a rendu Cistènes plus âpre au gain que jamais, et il demande un million. On le lui donne, et il s'en va, mécontent parce qu'il n'en a pas deux. Encore plus odieux que lui sont les flatteurs de profession, dont Carion, tout en récitant à Myrtil l'histoire de la guérison de Plutus, dit :

Mais nos flatteurs alors, surpris, déconcertés,
Dans cet événement se trouvent dérouterés ;
Ils sont embarrassés où porter la louange
Et leur fausse amitié craint de prendre le change.
Ils restent attentifs au milieu des clameurs,
Ne sachant où Plutus répandra ses faveurs.
Tout se déclare enfin ; ce dieu les détermine,
De quatre sous-fermiers prononçant la ruine.
Les lâches, les ingrats, ne se souvenant plus
Des biens qu'ils en ont dit, et ce qu'ils en ont reçus (*sic*)
Insultent à leur sort ; et courant aux poètes,
Von encenser leurs noms de riches épithètes.
(A. II, sc. 3.)

On voit aisément la justesse de la satire dans cette pièce ; cependant elle manque de gaîté. Aux traits grossiers mais amusants au moyen desquels le poète grec donna de la variété à sa comédie, Legrand a substitué des plaisanteries souvent fades et plates, qui n'ont pas dû beaucoup divertir les spectateurs. Par conséquent sa pièce a un aspect monotone et presque didactique. Malgré ses défauts, elle eut du succès, parce que tout le monde était curieux de voir une satire des troubles financiers du moment ⁴. Lorsque cet intérêt de circonstance fut passé, la pièce perdit, de l'avis du public d'alors, son seul mérite ; et elle ne fut jamais reprise à la Comédie-Française.

L'année qui suivit la représentation de *Plutus*, Legrand donna au même théâtre une autre pièce soutenue également par la satire de l'actualité. Louis-Dominique Cartouche, le fameux voleur, lui fournit le sujet de cette comédie, qui est unique dans son œuvre : basée sur le grand scandale du jour, elle reproduit fidèlement beaucoup des incidents de la vie de son personnage principal, qui, au moment de la première représentation de la pièce, attendait en prison que l'on rendît le jugement qui allait le condamner à une mort certaine. Aucun de nos journalistes d'aujourd'hui n'aurait pu trouver plus beau sujet de vaudeville, ni se documenter plus soigneusement que ne l'a fait Legrand sur son héros.

Si cette façon de transporter un scandale tout nouveau sur le théâtre, avec de nombreux détails véridiques, nous semble bien moderne, certainement celui qui donna son nom à *Cartouche* ressemblait sur bien des points aux « gangsters » de nos jours — ces hommes que nous avons l'habitude de considérer comme un phénomène du ^{xx}^e siècle, et qu'il égala en audace. Cartouche avait rassemblé une bande estimée à plus de deux mille individus, qui terrorisa Paris de 1717 à 1721, et contre laquelle la police resta longtemps impuissante. Cette compagnie était organisée comme une armée, avec une hiérarchie de grades différents ; elle comprenait, en effet, non seulement des spécialistes dans tous les domaines du vol, mais aussi des receleurs, des orfèvres qui déguisaient le butin qu'on avait pris, des serruriers, des cabaretiers qui

4. « On retrancha après la première [représentation] le divertissement dont les couplets roulaient sur le système du jour qui faisait tant de bruit alors : cette pièce... ne dut son succès qu'aux circonstances du temps » (De Mouhy, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre-Français*, vol. I, p. 381). Deux couplets de ce divertissement, dont, au dire de Desnoiresterres (*La Comédie Satirique*, p. 16-17), « la police exigea le retranchement », sont imprimés dans l'édition de 1770 des œuvres de Legrand.

hébergeaient la bande, des chirurgiens « de bonne réputation » pour secourir les blessés, et un service d'espionnage et de contre-espionnage qui allait jusqu'à comprendre des exempts de la police ⁵.

Les hauts faits de la bande avaient déjà inspiré à Legrand, alors que Cartouche se riait de la police du royaume, une première pièce intitulée *Cartouche, ou l'Homme Imprenable*. Il tenta de la faire jouer, mais le censeur défendit aux comédiens de la représenter, en disant qu'elle était contraire aux bonnes mœurs, parce que l'auteur s'y moquait du pouvoir de la loi, en représentant un homme plus fort et plus rusé que toute la police ⁶.

Mais après la prise de Cartouche, en octobre 1721, les objections du censeur ne tenaient plus, et Legrand pouvait, en changeant tout simplement le titre et le dénouement de sa pièce, la faire représenter. Cependant, voyant l'occasion de faire de son ouvrage une comédie très près de la réalité, il résolut d'obtenir de Cartouche lui-même des renseignements sur sa vie et sur l'organisation de sa bande. Avec le procureur du roi, le lieutenant criminel et quelques comédiens, parmi lesquels Quinault, qui devait jouer le rôle de Cartouche dans la comédie, il rendit visite aux voleurs en prison. A la demande de Legrand, ceux-ci lui dirent quelques mots de leur argot particulier, et exécutèrent des danses et des chansons « très jolies... que Cartouche dit avoir faites » ⁷. La pièce de Legrand, remaniée, fut jouée à la Comédie-Française le 21 octobre, exactement une semaine après la prise du voleur.

Nous ne possédons pas actuellement le manuscrit de la première version de *Cartouche*. Cependant, en lisant la comédie telle qu'elle fut jouée, on peut facilement s'en former une idée. *Cartouche, ou les Voleurs* — car tel était le titre de la pièce sous sa forme définitive — se divise nettement en deux parties : presque tout le premier acte et le début du second sont consacrés unique-

5. Maurice, *Cartouche, Histoire Authentique*, p. 50-52. Nous sommes redevables à cet auteur de bien d'autres détails sur la vie de Cartouche : il a essayé de dissiper l'atmosphère romanesque qui ne tarda pas à se former autour du fameux voleur, en écrivant sa biographie d'après des sources authentiques, notamment les documents provenant de son procès — documents détruits dans l'incendie de 1871. Fernand Fleuret s'est servi des renseignements donnés par Maurice pour écrire un article qui nous a été aussi utile : « Cartouche », publié dans *Œuvres Libres* (1930).

6. *Mercur* de novembre 1721, p. 131-132.

7. Marais, *Journal et Mémoires*, vol. II, p. 67. Selon Desnoiresterres (*La Comédie Satirique*, p. 10) Legrand confirma l'histoire de sa visite aux voleurs dans « un interrogatoire qu'on lui fit subir le 15 décembre suivant ».

ment à des scènes épisodiques dont la vie des voleurs fait le sujet, et le développement de l'action principale est relégué à la seconde moitié de la pièce. Donc il est à peu près sûr que, entre son entrevue avec Cartouche et la représentation de sa comédie, Legrand s'était occupé d'incorporer au plan primitif de la pièce des scènes où fussent rapportés les détails que Cartouche lui avait fournis sur la vie des larrons.

A en juger par l'intrigue de la version représentée, ce premier ouvrage avait dû être une farce en un acte, semblable par le plan aux autres farces de l'auteur. L'action de *Cartouche, ou les Voleurs* traite des efforts de Valère pour rompre le mariage projeté entre Isabelle et Pataut, fils d'un riche négociant d'Angoulême. Valère a un père procureur dont le clerc, Gripaut, se charge de ses intérêts. Celui-ci retrouve un ancien camarade qui s'est enrôlé dans la bande de Cartouche, se fait recevoir dans la compagnie, et obtient de son nouveau capitaine la promesse de l'aider dans son projet. Quand Pataut arrive, on lui vole sa bourse et ses vêtements. Cartouche, mettant les habits du provincial, va chez Isabelle et révolte tellement le père de celle-ci qu'il ne veut plus donner sa fille à Pataut. Le vrai Pataut arrive ensuite ; on le prend d'abord pour Cartouche, et même quand on apprend la vérité au père, celui-ci ne change pas d'avis au sujet du provincial, car il le trouve aussi sot qu'il l'avait cru coquin. Il donne Isabelle à Valère, qui vient à ce moment annoncer que, suivant ses conseils, Gripaut a trahi Cartouche, et que celui-ci vient d'être pris.

L'intérêt principal de la pièce n'est pas, naturellement, dans l'intrigue, mais dans les scènes qui dépeignent la vie des voleurs. Dès la deuxième scène, nous sommes plongés dans le milieu de ces coquins — milieu dépeint avec un air de plaisanterie qui n'exclut pas la vérité.

Cartouche, avant de paraître en scène, est décrit par un de ses lieutenants, La Branche. Celui-ci donne sur l'organisation de la bande des détails à Gripaut, ancien filou qu'il a connu autrefois. Gripaut, accusé d'avoir changé de métier, répond qu'au contraire il continue à exercer le même, mais « d'une façon plus relevée et moins dangereuse » : il est devenu clerc de procureur après avoir servi trois ans dans la marine, comme « chef de rame... avec un brevet de la Cour du Parlement ». La Branche explique que, de son côté, il est « lieutenant d'une compagnie franche », métaphore très à-propos, car les compagnies franches d'alors, qui

pillaient la campagne quand elles n'étaient pas occupées à combattre l'ennemi, constituaient, dans les régions où elles passaient, un fléau comparable à celui qu'était la bande de Cartouche pour les Parisiens ⁸. D'ailleurs Cartouche lui-même, enrôlé « en état d'ivresse », avait servi en Flandres, et cette expérience est généralement considérée comme lui ayant été très utile dans son second métier ⁹.

Gripaut, sans encore savoir qu'il s'agit d'une compagnie un peu spéciale, trouve singulier de ne l'avoir jamais vu passer. « C'est que nous marchons ordinairement de nuit, et sans tambour », réplique La Branche. Quand il dit le nom de son capitaine, Gripaut avoue le reconnaître, et il s'ensuit une discussion assez plaisante sur ses talents militaires :

GRIPAUT : Comment, nous n'avons point d'officier aujourd'hui qui ait plus de réputation que lui pour les ruses de guerre.

LA BRANCHE : C'est un capitaine qui joint l'adresse au courage ; jamais général n'a fait de si belles retraites.

GRIPAUT : On dit qu'il fatigue un peu ses troupes, et qu'il décampe tous les jours assez brusquement.

LA BRANCHE : Brusquement tant qu'il vous plaira. Il décampe toujours à propos, et c'est le grand art de ceux qui, comme lui, ne commandent qu'un camp volant.

GRIPAUT : Et votre compagnie est-elle bien entretenue ?

LA BRANCHE : Tu le peux croire. Nous campons tous les jours en terre ennemie. Nous avons mis Paris à contribution. (A. I, sc. 2.)

A la scène suivante, Cartouche paraît en personne. Il tient un conseil de guerre dans une guinguette aux environs de Paris — l'une de celles où il avait l'habitude de réunir sa troupe. La séance est ouverte par un discours burlesque et pseudo-héroïque dans lequel ce chef vaillant expose à ses soldats les dangers qui les menacent à Paris, s'ils tombent entre les mains de leurs ennemis (qu'il évite de désigner sous les noms banals de policiers), car, selon lui : « L'expérience nous a fait voir jusqu'ici, qu'ils traitaient fort mal leurs prisonniers de guerre, et qu'ils n'avaient jamais eu la politesse d'en renvoyer aucun sur sa parole. » Ensuite il demande l'avis de ses camarades sur le parti qu'ils doivent prendre : « Resterons-nous à Paris ? Irons-nous battre l'*antiphe* sur le grand *trimar* ? »

8. Maurice, *Cartouche*, p. 45-46.

9. Fleuret, *Cartouche*, p. 360.

Ces mots d'argot, et d'autres qui se glissent de temps en temps dans la conversation des voleurs, avaient été appris par Legrand à l'occasion de sa visite à Cartouche en prison. Leur emploi dans la comédie était un trait de réalisme qui a dû paraître bien piquant au public de ce temps : on sait que « le bruit fait autour de Cartouche mit l'argot à la mode alors » ¹⁰. Quand *Cartouche* fut imprimé, l'auteur ajouta, en note, la traduction de chacun de ces termes. Il est curieux de constater qu'en 1936 même, l'auteur d'une pièce concernant un certain milieu ait cru utile de mettre dans le programme un petit dictionnaire des termes d'argot employés par ses personnages, qui au lieu de « battre l'antiphe sur le grand trimar » vont « faire fric-frac ».

Après que l'on a décidé, en faisant appel à la majorité des voix, de rester à Paris, Cartouche procède à l'inventaire du butin de la nuit précédente. Il nomme tour à tour divers quartiers de la ville, en demandant qui y a « fait la ronde ». Les voleurs, qui s'interpellent par des sobriquets pittoresques (probablement répétés à Legrand par leur chef lui-même) répondent en disant ce qu'ils ont pris. Mécontent de voir des épées à poignées d'acier au lieu d'un métal précieux, Cartouche dit à celui qui les a volées : « Je ne sais qui me tient que je ne vous les envoie reporter. » — Mais, à la vérité, c'était la faute de Cartouche lui-même si les gens préféraient alors des armes dont les poignées, une fois fondues, avaient moins de valeur : il était devenu si courant pour les seigneurs d'être volés qu'ils ne pouvaient pas compter garder longtemps la même épée. Ils prenaient donc leurs précautions d'avance ¹¹.

Le rapport de chaque voleur à son chef est une occasion nouvelle pour Legrand de dire, comme toujours, son mot sur les mœurs du temps. Le larron Bel-Humeur a rencontré « deux commis de la douane ivres, avec deux marquises du hasard, qui ve-

10. Yve-Plessis, *Bibliographie de l'Argot*, p. 82. De la même source nous apprenons qu'un poème de Nicolas Racot de Grandval, *Cartouche ou le Vice Puni*, qui contenait quantité de mots d'argot, contribua plus que toute autre chose à en lancer la mode. Dans la plupart des éditions, ce poème est suivi d'un glossaire argot-français. Les premières éditions du poème ne portent pas de date, et l'on ne sait s'il parut avant la première édition de *Cartouche ou les Voleurs*. De toute façon, trois expressions d'argot, qui ne sont pas contenues dans le *Jargon de l'Argot* de 1700, paraissent dans *Cartouche ou les Voleurs* et *Cartouche ou le Vice Puni* avant de passer dans le *Jargon* de 1728. Ce sont *bouliner* (voler), *pincer* (voler), et *battre l'antiphe* (marcher). Cf. Sainéan, *L'Argot Ancien*.

11. Fleuret, *Cartouche*, p. 363-364.

naient de souper chez Cheret ». Mais, au grand étonnement de Cartouche, qui sait que les commis de la douane sont habituellement pourvus de montres et de tabatières d'or, Bel-Humeur dit que ceux-là n'avaient rien dans les poches, car les marquises les avaient déjà volés. Harpin a été rue Saint-Denis, d'où il a rapporté de la toile de mauvaise qualité. Il s'excuse en disant : « Ma foi, Monsieur, on ne trouve plus rien dans les boutiques, depuis que les agioteurs ont des magasins. » Cette remarque n'est pas une plaisanterie faite à la légère : les spectateurs y reconnurent une allusion transparente à un personnage de rang, qui n'était autre que le duc d'Antin, connu pour avoir spéculé sur les étoffes¹². *Cartouche*, comme *Belphégor* et *le Fleuve d'Oubli*, que Legrand avait fait jouer au Théâtre-Italien quelques semaines auparavant, était écrit en un temps où l'indignation était particulièrement aiguë envers les agioteurs qui, à leur façon, avait profité du système de Law. Les trois pièces — et aussi *Plutus* — reflètent ce sentiment du public ; et des passages qui, à une autre date, auraient peut-être passé pour des traits légèrement railleurs, dépourvus d'animosité, avaient alors une plus grande portée. Par exemple, au troisième acte de *Cartouche*, Pataut arrive chez Oronte, qui le prend pour le voleur dont il porte l'habit. Mais Pataut ne réalise pas cette erreur et demande à épouser Isabelle, comme on le lui a promis.

ORONTE : Ah ! c'est beaucoup d'honneur pour elle ; mais, enfin, vous me permettrez de vous dire que la profession que vous exercez ne s'accorde guère avec la nôtre.

PATAUT : Comment donc ! Est-ce que nous ne sommes pas tous deux du même métier ?

ORONTE : Moi je suis de votre métier ?

PATAUT : Sans doute. N'êtes-vous pas négociant comme moi ?

ORONTE : Ne parlons point de votre négoce ; qui dit négociant, dit fripon. Voilà apparemment ce que vous voulez me faire entendre : mais cependant il s'en trouve beaucoup parmi nous qui se feraient un scrupule... (A. III, sc. 8).

La pièce est parsemée d'allusions à divers exploits de Cartouche dont tous, ou presque tous, ont une base de vérité. Quelques-uns s'étaient passés dans un endroit public et étaient connus de tout le monde ; d'autres se sont trouvés vérifiés par des déposi-

12. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 12-13.

tions faites pendant le procès du voleur. Beaucoup nous sembleraient maintenant bien incroyables, s'ils n'étaient appuyés par des autorités dignes de confiance. Certes, l'attaque du coche de Lyon, qui rapporta d'un seul coup 472.000 livres à un lieutenant de Cartouche ¹³, et le vol à lord Dermott (appelé « ce milord » dans la pièce) de treize mille livres en actions de la compagnie du Mississipi ¹⁴, sont dans le genre de ce qu'on attendrait d'un filou ayant des complices si bien organisés, mais deux autres histoires semblent tenir plus au héros de légende que devint Cartouche par la suite, qu'au personnage méprisable qu'il était en réalité. Ils montrent en lui une bizarre espèce d'amour-propre ou peut-être simplement un penchant pour le dramatique. A la deuxième scène de la pièce, La Branche donne à Gripaut un bon moyen pour payer ses dettes :

Tu n'as qu'à faire assembler tous tes créanciers dans un endroit, Cartouche leur comptera leur argent ; et quand tu auras tiré tes billets, nous les attendrons en bas pour les voler.

Le procès de Cartouche éclaircit les détails de l'incident qui faisait la base de cette remarque. Une nuit, ayant rencontré un homme sur le Pont-Neuf, le bandit voulut le voler. Mais l'homme lui dit qu'il perdrait son temps, car il ne trouverait rien de précieux sur la personne d'un pauvre drapier à la veille de faire banqueroute, et qui n'était allé sur le pont que pour se jeter dans la Seine. Cartouche lui demanda combien il avait de dettes, et s'offrit à payer les créanciers, sans rien demander pour ce service. Le drapier accepta ; le lendemain les créanciers furent payés... et l'on sait le reste. Après la prise de Cartouche, les créanciers intentèrent un procès contre le drapier, mais sa bonne foi fut prouvée ¹⁵.

Les cadeaux de Cartouche étaient dangereux. Il en fit un autre à la vieille maréchale de Boufflers, pour lui exprimer sa reconnaissance de l'hospitalité qu'elle lui avait offerte, bien malgré elle sans doute, alors que, traqué par la police, il avait exigé sa protection. C'est cet épisode qui est évoqué dans le passage :

Et vous, Bel-Humeur, allez-vous-en prendre cent bouteilles de vin de

13. Fleuret, *Cartouche*, p. 365 ; et Ducros, *La Société Française au Dix-huitième Siècle*, p. 223-224. Ducros cite Buvat (*Gazette*, vol. II, p. 242) comme autorité pour cette histoire.

14. Fleuret, *Cartouche*, p. 361.

15. *Ibid.*, p. 360.

Champagne dans cette cave dont notre serrurier vous a fait une clef, et les portez à cette dame qui m'a donné si généreusement asile.

(A. I, sc. 6.)

En réalité, Cartouche remercia la maréchale en lui envoyant non seulement cent bouteilles de champagne, mais un diamant. De plus, il donna l'ordre à sa bande de ne jamais la molester — ce qui était alors une meilleure protection qu'une escorte de police. Mais lorsque l'histoire fut révélée au tribunal, le propriétaire de la cave où le vin avait été pris entama une procédure contre la maréchale pour le prix de sa marchandise ¹⁶.

La plupart des anecdotes mentionnées dans *Cartouche* concernent la guerre que ce « soldat » faisait à la police, et qui était marquée autant par l'audace du voleur que par la poltronnerie des officiers de la loi. Le Cartouche de Legrand a assez de désinvolture pour faire assez joliment ressortir le contraste entre le voleur et ceux qui le poursuivaient. Au premier acte de la pièce, une mouche des archers, qui est d'ailleurs également payé par Cartouche (comme celui-ci nous le laisse entendre en l'appelant « honnête homme »), vient lui dire qu'un exempt et douze archers ont découvert sa cachette. Cartouche prépare ses armes et dit orgueilleusement à Gripaut, son seul compagnon à ce moment-là : « Ne craignez rien, vous suivez César et sa fortune ¹⁷. » Les deux filous se retirent dans la maison et la compagnie d'archers arrive. Ils assurent leur chef qu'ils ont « du cœur comme des lions », mais se disputent pour savoir qui avancera le premier, personne ne tenant à le faire. Alors ils décident de ne pas entrer dans la maison, mais d'attendre Cartouche « de pied ferme ». Quand à la fin le brigand apparaît seul avec Gripaut, ils se retirent, car, disent-ils, « ils sont deux, et nous ne sommes que douze ; la partie n'est pas égale. » Cartouche tire un coup de pistolet en l'air qui terrasse tous les archers, et passe au milieu d'eux. « Ne sommes-nous pas blessés ? » demande l'exempt, en se relevant. Quand on lui répond que non, il conclut : « Allons, camarades, retirons-nous en bon ordre ; il faut céder à la force ; nous avons fait notre devoir ;

16. Fleuret, *Cartouche*, p. 369-370.

17. Ici le portrait de Cartouche s'éloigne de la réalité. Comme Legrand l'avait certainement appris quand il vit le voleur en prison, celui-ci ne savait ni lire ni écrire (Cf. *ibid.*, p. 375) ; — il est peu probable alors qu'il se serait comparé à César ! Legrand se souciait de l'exactitude mais ne voulait jamais perdre l'occasion de faire une plaisanterie.

nous le prendrons une autre fois.» (A. I, sc. 9-13.) Un incident pareil était réellement arrivé à Cartouche dans un cabaret de la rue du Bac, et le dénouement avait été le même ¹⁸. Un autre épisode, décrit aussi dans la pièce, fut l'évasion de Cartouche, déguisé en ramoneur, par la cheminée d'une maison de la rue Saint-Augustin qui était entourée d'archers ¹⁹. Et, bien entendu, Legrand rapporte exactement le lieu où finalement le voleur fut pris ²⁰.

On cherche en vain, dans la pièce de Legrand, ces « chansons et danses » que Cartouche exécuta en prison, devant ses visiteurs de la Comédie-Française. Au dire de Maurice, Legrand et Quinault ne furent pas seuls à être introduits dans son cachot ; il y avait aussi l'auteur et l'acteur principal d'*Arlequin-Cartouche*, la pièce par laquelle le Théâtre-Italien devança d'un jour celle de Legrand ²¹. *Arlequin-Cartouche* ne fut pas imprimé, mais on nous dit qu'il consista dans des « tours de filou » ²² et probablement ce furent les Comédiens-Italiens qui, plus que Legrand, utilisèrent ces sortes de confidences musicales du voleur.

Le seul titre de *Cartouche* suffit pour en assurer la popularité. A la première représentation, la pièce était précédée d'*Esope à la Cour*. Le public était si impatient de voir le spectacle suivant qu'on dut interrompre, avant la fin du premier acte, la comédie de Boursault. « Comment la postérité jugera-t-elle du goût de notre siècle — écrivit l'éditeur du *Mercure* — si elle apprend qu'on a préféré la pièce de *Cartouche* à celle d'*Esope à la Cour* ²³ ? » En vérité, tout le monde prenait si grand intérêt au voleur et à tout ce qui le concernait que la pièce eut treize représentations, devant pleine assemblée. Un tel succès aurait sans doute persisté, mais, sur la demande de Cartouche lui-même, défense fut faite aux troupes de la Comédie-Française et du Théâtre-Italien de continuer à jouer les bandits. En effet, Cartouche avait d'abord été flatté de se voir le sujet d'une pièce de théâtre ²⁴, mais, à la réflexion, il commença à craindre que la représentation des comédies de Legrand et de Riccoboni ne tournât l'opinion contre lui ²⁵.

18. Fleuret, *Cartouche*, p. 368.

19. *Ibid.*, p. 367-368.

20. *Ibid.*, p. 371.

21. L'auteur d'*Arlequin-Cartouche* était Riccoboni père, l'acteur principal Thomassin (Thomasso Antonio Vicentini) — Maurice, *Cartouche*, p. 147).

22. *Mercure* de novembre 1721, p. 126.

23. *Ibid.*, p. 125-126.

24. Buvat, *Gazette de la Régence*, vol. II, p. 303.

25. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 9.

La curiosité que le peuple de Paris éprouvait pour Cartouche était vivement partagée par les personnes de haut rang. Au dire de Mathieu Marais, ce fut le Régent lui-même, toujours amateur de théâtre, qui, voulant voir jouer la pièce, cita *la Devineresse* de Thomas Corneille et Donneau de Visé comme un précédent qu'on pourrait suivre, puisque le scandale qui suscita cette pièce au dix-septième siècle eut autant de retentissement que l'histoire de Cartouche au dix-huitième ²⁶. Il envoya au voleur en prison, comme cadeau, des provisions et du vin, et lui rendit visite *incognito*, comme le firent d'ailleurs bon nombre de gens de la Cour. Parmi ces derniers figure la maréchale de Boufflers, la même dont l'hospitalité avait provoqué la reconnaissance de Cartouche ²⁷.

Tandis que le grand public s'emparait, comme d'un motif à chasser l'ennui, des aventures de ce Cartouche qu'on avait tellement redouté, les gens sérieux éprouvèrent du dégoût en voyant que l'on pouvait traiter si légèrement une matière si grave et si scandaleuse. Nous avons vu l'éditeur du *Mercur*e rougir de la faiblesse de ses contemporains. Néanmoins il fit justice en ces termes aux vrais mérites de la pièce de Legrand : « Il faut cependant convenir que le sieur Legrand, comédien du roi, auteur de cette petite pièce, a tiré de son sujet, lui-même bas et qui a quelque chose de rebutant, tout le parti qu'on en pouvait tirer... Il a trouvé le moyen de l'égayer par des plaisanteries et des aventures qu'il a imaginées, ou qu'il a copiées d'après celles de Cartouche lui-même ²⁸. » Camusat, dans ses *Mémoires Historiques et Critiques*, laissa voir son mépris de la pièce elle-même et du public qui l'aimait. Il écrivit : « La comédie qui porte son nom [celui de Cartouche] est doublement mauvaise ; par son sujet et par la conduite de la pièce ²⁹. » D'autres se contentèrent de critiquer l'auteur pour le choix de son sujet, comme l'avait fait l'auteur du *Mercur*e. Marais parle de la pièce comme d'« une comédie qui a été scandaleusement jouée sur le théâtre » ³⁰. Barbier, après avoir rappelé que *Cartouche* était « assez gentil », ajoute : « Il y va un monde étonnant. Au surplus, les gens de bon sens trouveront fort mauvais qu'on laisse représenter sur le théâtre un homme qui existe réellement, qui est

26. Marais, *Journal et Mémoires*, vol. II, p. 170.

27. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 11.

28. *Mercur*e de novembre 1721, p. 131-132.

29. Camusat, *Mémoires Historiques et Critiques* du 5 mars 1722, p. 12-13.

30. Marais, *Journal et Mémoires*, vol. II, p. 170.

interrogé tous les jours et dont la fin sera d'être rompu vif; cela n'est point séant³¹. » Enfin l'un des poètes au service du Régiment de la Calotte³² accorda un brevet de « chef et prince des histrions » du régiment à Legrand, auteur d'une pièce sur Cartouche.

Sujet qu'en très grand maître il touche,
Et qu'il rend aussi théâtral
Que divertissant et moral.

Au nom du « général » (*sic*) de la Calotte, il félicite ironiquement Legrand du choix de Cartouche comme sujet de comédie et lui donne « pouvoir exclusif »

De bistourner cette matière,
Que par un précepte abusif,
Le célèbre et divin Molière
Même en France ne traita pas,
De peur de tomber dans le bas,
Et de crainte que la morale,
Par la peinture noire et sale
D'un faquin, ou d'un garnement,
Ne reçût quelque détriment.
Mais comme à présent cette idée
Paraît être très mal fondée,
Consentons que dorénavant
Ledit comédien Le Grand
Prenne ses héros à la Grève,
Et qu'en tout greffe criminel
Toutes sortes d'extraits il lève
Pour les mieux peindre au naturel.

31. Barbier, *Chronique de la Régence et du Règne de Louis XV*, vol. I, p. 166-167.

32. Le Régiment de la Calotte, ou Régiment de la Folie, fut une compagnie formée par « M. Aymon, porte-manteau de Louis XV ». Le colonel du régiment fit récompenser ironiquement ceux qui se firent remarquer par « quelqu'action désapprouvée, ou qui peut faire rire », en leur décernant un brevet d'officier du régiment. Ce corps estimable eut la protection de Louis XIV, qui approuva son but avoué « de corriger les mœurs, de réformer le style à la mode, en le tournant en ridicule, et d'ériger un tribunal opposé à celui de l'Académie Française ». (Maurepas, *Recueil Clairambault-Maurepas*, vol. III, p. 9-12). Quatre ans après la représentation de *Cartouche*, Legrand remercia Aymon du grade que celui-ci lui avait fait avoir, en lui dédiant *l'Impromptu de la Folie*, dont le prologue se terminait par un divertissement où défilait tout le Régiment de la Calotte.

Il va sans dire que le véritable but de cette dédicace (comme Legrand le laisse trop bien voir en protestant de son désintéressement complet) était d'obtenir pour l'auteur quelque chose des « fonds immenses sur lesquels on assigne les gratifications et les pensions qui s'accordent ordinairement à la plupart des faiseurs d'épîtres dédicatoires », fonds dont Aymon avait la libre répartition.

Il conclut :

Espérons que la tragédie
Suivra de près la comédie,
Et que Le Grand, pour ce coquin,
Héros homicide et nocturne,
Ayant chaussé le brodequin,
Chaussera bientôt le cothurne³³.

Mais ceux-là qui furent les premiers à blâmer l'intérêt morbide qu'éprouvaient leurs voisins pour tout ce qui concernait ce « héros homicide et nocturne » consacraient, dans leurs écrits, trop de place à parler de lui pour ne pas laisser voir qu'eux aussi partageaient à son sujet la curiosité qu'inspirèrent, de tout temps, les criminels pittoresques.

Dans le cas de Cartouche, cette curiosité ne fut pas passagère, car le bandit passa dans la légende populaire au point de faire oublier les brigands qui y étaient entrés avant lui. On n'a qu'à consulter le livre de B. Maurice pour se rendre compte de sa renommée. L'auteur estime que sa biographie écrite pour le colportage avait eu déjà « quarante mille tirages » en 1859³⁴ ; et il fait remarquer qu'elle avait été traduite « dans toutes les langues de l'Europe »³⁵. La pièce de Legrand, de son côté, fut traduite en anglais et en flamand — il en existe plusieurs éditions dans cette dernière langue³⁶. De soi-disant mémoires du brigand parurent³⁷, et plus tard d'autres auteurs dramatiques virent en lui, comme Legrand et Riccoboni l'avaient fait avant eux, un beau sujet pour le théâtre. Goizet, dans son *Dictionnaire Universel du Théâtre en France*, ne cite pas moins de sept pièces — vaudevilles, tragi-comédies, drames et mélodrames — dont il est le héros, et nous pourrions encore en citer quatre autres³⁸. Sur sept pièces dont nous avons pu consulter l'exemplaire³⁹, trois témoignent des

33. *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Calotte*, p. 156-159.

34. « A l'exception du *Catéchisme* et des *Pavoisseries*, jamais livre n'a été aussi souvent réimprimé et à un nombre aussi formidable d'exemplaires. A coup sûr, il a été plus répandu que *Paul et Virginie*, que La Fontaine et Boileau. Ce n'est pas exagérer que d'en supposer quarante mille tirages de 1721 jusqu'à nos jours... » (Maurice, *Cartouche*, p. 11).

35. *Ibid.*, p. 11.

36. Cf. notre bibliographie des œuvres de Legrand.

37. *Mémoires du fameux Cartouche, écrits par lui-même*.

38. Rimbaut, *Le Sauf-Conduit* (1839) ; Théaulon et Arnoux, *Une Visite Nocturne, ou Cartouche* (1839) ; Sauvage et Dupin, *Le Début de Cartouche* (1841) ; Delorme et Gally, *Cartouche* (1912).

39. Les quatre pièces nommées dans la note 38 et : d'Artois et Dupin, *Cartouche et*

emprunts que leurs auteurs firent à Legrand pour les détails de l'intrigue ⁴⁰ ; on retrouve même, dans le *Cartouche* de Dennery et Dugué, des passages entiers textuellement copiés, sans d'ailleurs que ce plagiat soit avoué.

D'une façon générale, ceux qui ont mis *Cartouche* sur la scène lui ont donné un caractère de plus en plus romanesque. Parfois il paraît en galant débonnaire — une fois même c'est un chevalier élégant qui profite de ses relations parmi les courtisans pour commettre des vols à son aise ⁴¹. Ailleurs, c'est un personnage de noble caractère, victime malheureuse de l'aveugle justice, qui protège la vertu et va, au péril de sa vie, jusqu'à sauver celle du Régent ⁴². D'autre part, quand il est dépeint en personnage antipathique, sa noirceur est telle qu'il devient l'incarnation même du mal, dans une suite de scènes où toutes les ressources du mélodrame sont employées pour émouvoir les spectateurs ⁴³.

Par comparaison avec ces ouvrages, le *Cartouche* de Legrand est d'un réalisme rafraîchissant. Et pourtant l'on constate que cette comédie reflète déjà la curiosité plutôt amicale de la foule, qui, tout en craignant les attaques de *Cartouche* ou des siens, avait une sorte d'admiration pour ses prouesses. Car si le *Cartouche* de Legrand n'a rien d'héroïque, il n'a rien de rebutant non plus ; il fait rire, et ne suscite pas l'horreur ; et bien que sa prise couronne le dénouement heureux de la pièce, il est traité en personnage sympathique.

Cartouche a été assez souvent comparé, pour le sujet et pour la façon dont il est traité, à la *Devineresse* de Thomas Corneille et Donneau de Visé, mentionnée plus haut. Victor Fournel a remarqué qu'« on pourrait annoter la *Devineresse* d'après les interrogations des accusés et les dépositions des témoins à la chambre ardente ». Il en est de même pour *Cartouche*. A part la *Devineresse*, aucune pièce, à notre connaissance, n'avait dépeint aussi fidèlement les détails d'un sujet d'une portée si grave. L'actualité avait beaucoup de place dans les comédies de Dancourt et

Mandrin (1827) ; Nézel et Overnay, *Cartouche, Mélodrame* (1827) ; Dennery et Dugué, *Cartouche, Drame* (1859).

40. Les trois dernières pièces nommées dans la note 39.

41. Sauvage et Dupin, *Le Début de Cartouche*.

42. Delorme et Gally, *Cartouche*.

43. Nézel et Overnay, *Cartouche, Mélodrame*.

dans l'ancien Théâtre-Italien, dans *Turcaret* et les pièces que Lesage fit jouer aux spectacles forains, et dans quelques farces que Legrand avait composées, avant *Cartouche*, pour la Comédie-Française. Mais de toutes ces pièces, il n'y en a pas une seule comparable à sa comédie sur les voleurs pour le réalisme et l'exactitude minutieuse du détail.

CHAPITRE VI

Les Théâtres de la foire avant 1718.

Legrand jouait à la Comédie-Française en même temps qu'il écrivait des pièces pour ce théâtre, et, acteur, il ne pouvait voir sans regret le succès toujours croissant des spectacles forains aux dépens de la maison de Molière. Les pièces qu'il faisait représenter au Théâtre-Français étaient de petites comédies, composées dans le seul dessein d'amuser le public. Il avait, en ce qui concerne la forme, usé de la même liberté que Dancourt et d'autres de ses confrères à la Comédie. Mais, dès la représentation du *Roi de Cocagne*, en 1718, où il avouait vouloir imiter la manière des fournisseurs forains, il commença à écrire des comédies qui, plus que toutes les autres pièces données à la Comédie-Française, ressemblaient à celles des théâtres forains.

Ce fut en 1681 que la Comédie, munie d'un brevet de Louis XIV qui lui donnait le droit exclusif de jouer à Paris des pièces en français, se plaignit pour la première fois de l'activité des gens de foire. Ces derniers avaient eu l'audace de présenter les mêmes farces que donnaient les Comédiens-Italiens en l'Hôtel de Bourgogne¹. Il paraît bizarre que ce fût la Comédie-Française qui porta plainte, et non la Comédie-Italienne, dont en somme c'était le privilège que les forains violaient. Mais le Théâtre-Italien eût été fort mal venu de se plaindre alors que lui-même outrepassait ses droits en jouant des « comédies italiennes » où il y avait plus de français que d'italien dans le dialogue².

Le départ des Italiens en 1697 laissa aux forains seuls l'héritage de leur répertoire. Ils n'hésitèrent point à s'en emparer, et la Comédie-Française n'en diminua pas la violence de ses attaques contre eux. Ce fut dès cette époque une lutte perpétuelle entre la troupe privilégiée et les humbles « bateleurs ». L'histoire de ces démêlés légaux est trop connue pour que nous ayons besoin de la

1. Bonnassies, *Les Spectacles Forains et la Comédie-Française*, p. 8-9.

2. Cf. ci-dessus, p. 32.

répéter ici ³. Il suffit de constater que la Comédie-Française, forte de son privilège, obtint presque toujours un jugement contre les forains, dont les représentations, disait-elle, lui faisait beaucoup de tort.

En vérité, la Comédie avait, en ce temps-là, bien des obstacles à vaincre pour se maintenir. D'abord, son répertoire tragique manquait de nouveautés vraiment intéressantes ; et si Dancourt et ses collègues lui fournissaient assez régulièrement des comédies nouvelles, toutes finissaient par se ressembler. Ensuite, il y avait peu d'acteurs vraiment doués parmi les sociétaires. Pour comble de malheur, les recettes, déjà peu élevées, étaient encore diminuées par le droit des pauvres et celui des hôpitaux ⁴. Ainsi la concurrence des forains avait beau jeu. Les efforts faits contre elle restaient peu efficaces, malgré des arrêts de justice qui ne gardaient d'ailleurs que peu de temps force de loi ⁵.

Le nom de Legrand est mentionné pour la première fois en 1708, dans les luttes entre la Comédie-Française et la foire. Au mois de mars il fut envoyé plusieurs fois, avec un autre acteur, Villot-Dufy, pour se plaindre, au nom de la troupe du Théâtre-Français, des spectacles de la Foire Saint-Germain. A cinq reprises, les deux comédiens allèrent chercher un commissaire du Châtelet nommé Nicolle, pour lui demander de dresser un procès-verbal contre les forains, qui continuaient à « représenter des comédies et pièces de théâtre de la même manière que peuvent faire lesdits sieurs comparants [Legrand et Villot-Dufy], ce qui est tout à fait contraire aux intentions du Roi et directement contre leur établissement et leur cause un dommage considérable » ⁶.

En effet, les théâtres de la foire enlevaient à la Comédie-Française de nombreux spectateurs. Parmi ceux qui allaient voir leurs

3. Cette histoire, racontée d'abord par les frères Parfaict, a été amplifiée par plusieurs écrivains plus récents. Parmi les ouvrages de ces derniers, nous avons trouvé les plus utiles ceux de Jules Bonnassies et d'Emile Campardon. *Les Spectacles Forains et la Comédie Française*, de Bonnassies, furent publiés en 1875 et représentent le résultat de recherches poursuivies aux Archives de la Comédie-Française ; dans *les Spectacles de la Foire*, qui parurent deux ans plus tard, Campardon imprima intégralement des documents inédits sur la foire qu'il avait retrouvés aux Archives Nationales.

4. Cf. Loliée, *La Comédie-Française*, p. 58-65.

5. Cf. les documents relatifs aux procès de la Comédie contre les forains rapportés par Campardon (*Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 256-285).

6. Ces procès-verbaux, signés de Legrand, Villot-Dufy et Nicolle, sont parmi ceux imprimés par Campardon (*ibid.*, vol. II, p. 257-259).

pièces, tous les milieux se trouvaient représentés. Tout d'abord le « menu peuple » ; mais à l'époque dont nous parlons, ces petits théâtres bénéficiaient aussi du patronage des grands seigneurs et des bourgeois à la mode, qui aimaient bien « s'encanailler » en fréquentant les spectacles de la foire⁷. Le duc d'Orléans usa mainte fois de sa haute influence pour soutenir les forains dans leurs difficultés⁸. Le cardinal d'Estrées, de l'Abbaye Saint-Germain, propriétaire du terrain où se trouvait l'emplacement de la foire de ce nom, était un autre personnage qui ne dédaigna pas leur porter secours⁹.

La politique sévère de la Comédie-Française à l'égard des forains avivait la sympathie généralement ressentie pour eux¹⁰ ; elle avait aussi un effet très important sur leur répertoire. Le privilège de la Comédie lui assurait le monopole de la représentation de pièces de théâtre en langue française à Paris ; donc, les jugements prononcés contre les forains leur défendaient, plus ou moins spécifiquement, de jouer de telles pièces. Mais ils montraient une ingéniosité inépuisable à trouver des façons de s'exprimer qui ne sortissent pas des limites de leurs attributions telles que les avaient définies les derniers arrêtés du parlement.

Lorsqu'ils furent contraints de ne plus s'exprimer par dialogue, ils se servirent du monologue. Mais ils avaient leur façon particulière d'interpréter le sens de ce mot : un acteur parlait et se retirait de la scène, mais un autre entrait et lui répondait — les pièces étaient « en monologues » parce qu'il n'y avait sur la scène qu'un acteur à la fois. Cependant ils se virent bientôt empêchés de jouer même ainsi, d'où l'idée de donner des pièces en « jargon ». Ici les personnages parlaient en alexandrins, mais ne prononçaient jamais un mot ; les vers n'étaient qu'une succession de syllabes dépourvues de tout sens. Le ton de la voix qui prononçait ce galimatias, et la pantomime qui l'accompagnait, communi-

7. Cf. Font, *Favart et l'Opéra-Comique*, p. 66-68 ; et Bonassies, *les Spectacles Forains*, p. 11-12.

8. Bonassies, *ibid.*, p. 23-24, 45-46.

9. *Ibid.*, p. 15-17.

10. En général, les mesures prises par la Comédie-Française contre les spectacles de la foire étaient appuyées par l'autorité légale. Cependant Campardon (*Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 254) cite une occasion où la Comédie dépassa les bornes de son droit. Un jour de 1709, armée d'un décret de police contre ses rivaux, elle fit démolir un théâtre forain, bien qu'un nouvel édit, annulant le précédent, eût paru entre temps. Bonassies ajoute que le public témoigna sa sympathie pour les forains en arrivant en foule lorsque, le lendemain, ils reconstruisirent leur théâtre et donnèrent le spectacle comme d'habitude (Bonassies, *Les Spectacles Forains*, p. 30-31).

quaient aux spectateurs le sens de la pièce. On ne manqua pas non plus l'occasion d'imiter le débit et les gestes des acteurs les plus connus de la Comédie-Française.

Quand la vogue des pièces en jargon eut passé, les forains jouèrent au moyen de cartons : les acteurs exprimaient leurs pensées en tirant de leurs poches des cartons sur lesquels étaient écrits les mots qu'ils auraient dû prononcer. Bientôt, l'idée vint de suspendre ces cartons au milieu de la scène, pour laisser plus libre le geste des acteurs — les cartons devinrent des écriteaux. Plus tard naquit une troisième trouvaille : on s'avisa d'inscrire toujours sur les écriteaux des couplets au lieu de prose et de les faire chanter, non pas par les acteurs (ce qui était à ce moment-là défendu), mais par les spectateurs. Un orchestre jouait des airs connus, des chanteurs à la solde du théâtre, placés dans la salle, chantaient les couplets inscrits sur les écriteaux, et tous les spectateurs suivaient leur exemple. Les pièces à écriteaux, dont les premières datent de 1711, eurent une grande popularité ¹¹.

Les forains n'étaient pas satisfaits, cependant, d'avoir à jouer toujours par écriteaux, et désiraient avoir la pleine liberté de chanter, de danser et de changer leurs décors. En 1715 les propriétaires de deux théâtres de la foire, s'étant associés, obtinrent de l'Opéra un privilège qui accorda la permission souhaitée ¹². L'acquisition de ce privilège, et le fait que pendant les trois années suivantes la Comédie-Française laissa les forains en liberté ¹³, leur permit de jouer des pièces dans la forme extérieure qu'ils étaient arrivés à préférer : un mélange de chansons et de prose. Les chansons étaient des couplets nouveaux chantés sur des airs connus, et appelés vaudevilles, à l'exception de la chanson finale, le divertissement, pour lequel on composait presque toujours un air neuf.

Ces comédies à vaudevilles, ou comédies à ariettes comme on les appelait dans les rares cas où toutes les chansons avaient de la musique nouvelle, représentait la suite naturelle des pièces à écriteaux. Le mélange de chansons et de prose, dicté d'abord

11. Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire*, p. 27.

12. Bonnassies, *les Spectacles Forains*, p. 35-36. Les forains achetèrent le privilège non pas pour rivaliser avec l'Opéra, mais pour se protéger contre les attaques de la Comédie-Française, qui voulait leur défendre même le chant. Déjà le directeur d'un théâtre à la foire avait essayé d'acheter le privilège de l'Opéra, mais la Comédie avait obtenu, en 1709, la promulgation d'un décret qui défendait à l'Opéra de le vendre. Ce décret fut annulé en 1715 (*ibid.*, p. 39-40).

13. Pour des raisons que nous allons voir plus tard. Cf. ci-dessous, p. 85-86.

par la nécessité, parvint à plaire aux spectateurs. Le public s'attendait toujours à voir des pièces de forme irrégulière à la foire, et l'on finit par ne plus être choqué de l'in vraisemblance que comportaient les changements dans les moyens d'expression. Au contraire, on appréciait la variété introduite par l'alternance du chant et de la parole, et l'on s'abandonnait librement au plaisir de goûter le charme des petits couplets si piquants, si bien tournés, dont les pièces étaient parsemées. De même les auteurs, ayant appris à tirer si bon parti du genre qu'ils avaient trouvé, d'abord, par hasard, et voyant sa popularité, perdirent tout désir de le délaissier pour un autre plus régulier. Lorsqu'en 1721 Lesage vit l'Opéra interdire le droit de chanter au théâtre pour lequel il travaillait, il composa en prose, et dans un prologue il fit exprimer par Arlequin son regret de ne pas pouvoir chanter ses couplets, comme d'habitude ¹⁴.

Quand les directeurs des théâtres forains obtinrent le privilège de l'Opéra, ils donnèrent à leurs spectacles le nom d'« Opéra-Comique », nom qui s'appliqua par la suite aux comédies à vaudevilles et comédies à ariettes jouées à ces théâtres. Ce qui distingue l'opéra-comique forain de la comédie mêlée de chansons est le fait que, dans l'opéra-comique, un personnage peut « chanter et puis revenir au parlé sans que son interlocuteur paraisse remarquer ce changement de langue » ¹⁵, ce qui n'est pas admis dans la comédie.

Tandis que les poursuites de la Comédie-Française obligeaient les forains à inventer constamment de nouveaux moyens d'expression, le niveau esthétique de leurs pièces s'élevait aussi. Cette amélioration fut due en grande partie aux efforts d'Alain-René Lesage, qui était devenu leur « fournisseur » principal. Lesage, ayant cessé d'écrire pour les Comédiens-Français, avait mis son talent au service des forains en 1712 ¹⁶. Dans ses premières pièces pour la foire, il posa les principes que les auteurs forains proclamèrent dorénavant comme leurs.

14. *La Fausse Foire*, jouée au théâtre de Francisque le 31 juillet 1721. L'avertissement de la pièce, dans le *Théâtre de la Foire*, nous apprend que la Comédie-Française permit à Francisque de jouer des pièces en prose parce qu'elle craignait le succès du Théâtre-Italien, qui était alors installé à la foire. Cf. ci-dessous, p. 117.

15. Font, *Favart et l'Opéra-Comique*, p. 22. Cf. aussi Carmody, *le Répertoire de l'Opéra-Comique*, p. 373-374.

16. Cf. Barberet, *Lesage*, p. 38-39.

Les premières pièces jouées aux théâtres de la foire, après 1697, avaient été des comédies du répertoire de l'ancien Théâtre-Italien. Et quand les forains se mirent à donner de nouvelles pièces, leurs fournisseurs commencèrent par suivre, d'une façon générale, l'exemple des auteurs qui avaient écrit pour ce théâtre. Dans la plupart des pièces du recueil de Gherardi, deux éléments, l'intrigue et la satire, se disputaient la place principale. Par exemple, quelques scènes y étaient consacrées au développement de l'intrigue, puis celle-ci était laissée entièrement de côté pour insérer une scène ou une succession de scènes où étaient introduits une foule de personnages n'ayant aucun rapport avec le reste de la comédie, et dont la seule raison d'être était de faire des commentaires satiriques sur les mœurs. Après de semblables interruptions, l'intrigue était reprise et suivie jusqu'à un dénouement que, dans bien des cas, on sentait très artificiel.

Aux pièces longues, de forme ambiguë, faites d'après le répertoire de l'ancien Théâtre-Italien, Lesage substitua des comédies plus courtes (presque toujours en un seul acte) qui se divisaient en deux groupes distinctement marqués : les pièces « à intrigue » et les pièces « à tiroirs » ou « à caractères ». Leurs noms suffisent à nous instruire des caractéristiques de ces comédies : dans les premières la satire n'avait que peu de place ; dans les secondes, elle faisait tous les frais de la pièce. Les comédies à tiroirs n'avaient que le peu d'intrigue nécessaire pour lier les scènes de satire ensemble ; quelquefois ce cadre d'intrigue cessa presque tout à fait d'exister.

Aux spectacles de la foire, on avait coutume de donner une pièce à intrigue et une pièce à caractères, les deux réunies par un prologue dont le sujet était souvent d'actualité et touchait à l'histoire courante du théâtre. Le premier ambigu-comique, ainsi qu'on appelait les spectacles comportant un prologue, une pièce à intrigue et une pièce à tiroirs, fut *la Foire de Guibray*, de Lesage, donnée en 1714. L'avantage des ambigus-comiques était double : les pièces étaient plus régulières et plus faciles à suivre que celles de l'ancien Théâtre-Italien, et la substitution de trois pièces en un acte à une seule comédie en trois ou cinq actes permit aux directeurs du théâtre de garder au répertoire les comédies qui réussissent, et de remplacer les autres par de nouvelles pièces ¹⁷.

17. Barberet, *Lesage*, p. 64-69.

Les prologues de circonstance des ambigus-comiques étaient une sorte de parodie où, au lieu de se moquer d'une pièce en particulier, l'auteur s'attaquait à un théâtre rival, faisant souvent des allusions satiriques aux pièces qui s'y jouaient. Les prologues de ce genre n'étaient pas de l'invention des forains : on en avait donné à l'ancien Théâtre-Italien. Mais les forains s'appliquèrent à la composition des prologues satiriques avec d'autant plus de bonne volonté qu'ils avaient souvent l'occasion de se plaindre des mauvais traitements que leur faisaient subir les théâtres privilégiés.

La satire des autres théâtres prit, chez les forains, des formes variées. Ils se mirent de bonne heure à jeter un défi à leurs persécuteurs au moyen de nombreuses chansons de vaudeville, et nous avons déjà eu l'occasion de parler des pièces en jargon, où la principale et même l'unique préoccupation des acteurs était de se moquer de la Comédie-Française. Ces pièces étaient déjà, à la vérité, des sortes de parodies des tragédies données chez les « Romains » ; et, à mesure que les années s'écoulaient, on voyait à la foire de plus en plus de vraies parodies de tragédies et de comédies récentes. Cependant, très souvent, les forains étaient autorisés à chanter et non à parler ; ils trouvaient alors plus facile de parodier l'opéra que la tragédie ou la comédie.

Pièces à intrigue, pièces à tiroirs, prologues, parodies — tel était le répertoire des théâtres forains entre 1715 et 1718, période appelée l'« âge d'or » de leur histoire. Le succès dont ils jouissaient alors est montré dans une notice qui parut dans le *Mercur*e de juillet 1715 :

Dès le jour de l'ouverture de la Foire Saint-Laurent, la Comédie et l'Opéra furent désertés, comme de raison. Chacun courut en foule chez les sieurs Dominique et Baxter. La réputation des auteurs qui travaillent pour eux, avait déjà promis à tout le monde des plaisirs intéressants à la foire. Mille et mille personnes de tout âge, sexe, qualité et condition y furent en effet, y restèrent avec toute la satisfaction imaginable, et en sortirent charmées des nouveautés qu'elles venaient d'y voir ¹⁸.

Mais tout le talent de Lesage (car c'est lui, avec ses collaborateurs moins illustres, qui est envisagé dans la phrase « les auteurs qui travaillent pour eux ») n'aurait pas suffi à donner aux théâtres

18. *Mercur*e de juillet 1715, p. 282.

forains l'éclat qu'ils avaient alors. si la Comédie-Française ne les avait laissés entièrement libres de jouer comme bon leur semblait. La raison de cette indulgence était le rétablissement par le Régent, en 1716, d'un théâtre italien à Paris : la Comédie craignait la concurrence des nouveaux venus et voulait leur opposer le plus de rivaux possibles.

Cependant les événements des années suivantes amenèrent la Comédie-Française, en 1718, à changer de politique. Cette année-là vit les luttes les plus acharnées entre les théâtres. La crainte qu'avaient les syndics des créanciers de Guyenet (l'ancien directeur de l'Opéra qui avait fait faillite) de ne pas être payés par les forains, les décidèrent à garder, pour la Foire Saint-Germain, le privilège de l'Opéra et à s'en servir eux-mêmes pendant la durée de cette foire¹⁹. La dame de Beaune, directrice qui avait eu le privilège, continua de diriger son théâtre, mais comme représentant dessyndics. Fuzelier fournit pour l'Opéra-Comique plusieurs nouveautés, mais Lesage travaillait pour un spectacle rival, celui des Saint-Edme, où, puisqu'il n'était pas permis de chanter, on jouait parécriteaux. Il donna successivement, pendant cette foire, trois nouvelles pièces. Toutes, malgré les conditions défavorables dans lesquelles elles furent jouées, eurent plein succès. « L'auteur des pièces qui ont été jouées sur ce théâtre, a trouvé le moyen d'amuser infiniment les spectateurs », écrit un contemporain, qui nous apprend au surplus que la popularité du spectacle des Saint-Edme « ne cessa jamais pendant tout le cours de cette foire ». Il n'en dit pas autant du spectacle privilégié, où, à côté de pièces très applaudies, il s'en trouva qui furent froidement reçues²⁰.

Ce fut pour faire concurrence au spectacle des Saint-Edme, dont Lesage était fournisseur, et qui était pour la Comédie-Française un rival plus redoutable que celui qui avait le privilège de l'Opéra, que Legrand écrivit pour ce dernier son unique pièce pour la foire, *les Animaux Raisonables*²¹, jouée pour la première fois le

19. Boindin, *Spectacles de Paris, Lettre sur la Foire*, p. 1-2.

20. *Ibid.*, *Lettre sur la Foire*, p. 23.

21. *Les Animaux Raisonables* sont en général attribués à Legrand et Fuzelier, et *la Reine de Monomotapa*, autre petite comédie jouée avec eux, à Fuzelier seul ou à Fuzelier et Legrand. Dans une lettre publiée en 1719, Nicolas Boindin dit que les *Animaux Raisonables* et *la Reine de Monomotapa* sont de deux auteurs différents, et que l'auteur de la seconde n'a fait que quelques couplets de la première pièce (*ibid.*, *Lettre sur la Foire*, p. 19-21). Fuzelier, dans une liste manuscrite des pièces qu'il a composées pour la foire (liste conservée à la Bibliothèque de l'Opéra, 1^{er} Carton Favart, et cité par

27 février 1718. Peut-être, à la date où il fit donner cette pièce, les Comédiens-Français ressentait-ils aussi quelques inquiétudes au sujet du Théâtre-Italien. Là, on s'était mis à donner des pièces françaises de l'ancien Théâtre-Italien, et à mettre des divertissements en français à la fin des nouvelles pièces en italien qu'on y jouait. De plus, *la Métempsychose d'Arlequin*, représentée au Théâtre-Italien le 19 janvier 1718, suggérait par son titre qu'elle était une parodie ou une critique de *la Métempsychose des Amours*, pièce de Dancourt jouée à la Comédie-Française. Les sociétaires de ce dernier théâtre avaient donc raison de craindre que le nouveau Théâtre-Italien ne suivît l'exemple et de son prédécesseur et des théâtres forains, en prenant l'habitude de donner des pièces nouvelles en français et de parodier ce qui se jouait à la Comédie. Sans doute voyaient-ils de bon œil la composition, par leur camarade Legrand, d'une pièce pour l'Opéra-Comique. En effet, le spectacle qui portait ce nom était alors le moins dangereux des trois théâtres rivaux du leur.

Legrand avait peut-être aussi des raisons personnelles d'écrire pour l'Opéra-Comique. Sa pièce lui valut, selon un contemporain, six cents livres ²², somme assez ronde, si l'on pense à ce que recevait l'auteur d'une pièce en un acte jouée à la Comédie-Française ²³. Dans deux dédicaces de ses pièces, Legrand rappela à ses protecteurs qu'il avait besoin d'argent ²⁴ — état habituel chez lui, si l'on en juge par les mainlevées de saisies faites sur sa part des revenus du Théâtre-Français ²⁵ — et sans doute il était surtout bien aise d'en

G. Cucuel dans « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique », donne le titre des *Animaux Raisonables* en mentionnant le nom de Legrand comme son collaborateur, et donne *la Reine de Monomotapa* sans faire mention d'un collaborateur. Donc il y a lieu de croire que Legrand est celui dont Boindin parle comme l'auteur principal des *Animaux Raisonables*.

22. Boindin, *Spectacles de Paris, Lettre sur la Foire*, p. 19-21.

23. L'auteur d'une pièce nouvelle en un acte, ou même en trois actes, jouée à la Comédie-Française à cette époque, recevait, à chaque représentation, un dix-huitième de la recette, après déduction des frais journaliers. Pour les reprises de sa pièce, il ne recevait rien. Encore le Théâtre-Français ne recevait-il de nouvelles petites pièces qu'en été, où les recettes étaient habituellement moindres qu'en hiver (Bonnassies, *les Auteurs Dramatiques et la Comédie-Française*, p. 26-27). Le registre de la Comédie pour l'année 1707-1708 montre que Legrand reçut à peu près 150 livres en tout pour sa part d'auteur pendant les neuf premières représentations de *la Femme, Fille et Veuve*; à en juger par cet exemple, il est fort improbable qu'il ait souvent reçu six cents livres pour une pièce en un acte donné à la Comédie.

24. La dédicace au duc d'Aumont du premier recueil de ses pièces (1712) et celle à la duchesse de Créquy de *l'Usurier Gentilhomme* (1713).

25. Archives de la Comédie-Française, dossier sur Legrand.

avoir en un temps où, les recettes de la Comédie étant peu élevées, la part de chaque acteur n'était pas grande.

Les Animaux Raisonables étaient précédés d'un prologue de Fuzelier, *la Gageure de Pierrot*, et accompagnés d'une autre petite comédie du même auteur, *la Reine de Monomotapa*. Celle-ci est perdue, mais c'était sans doute une comédie « à intrigue » : les trois pièces ont dû former un ambigu-comique suivant le plan de ce qui se jouait ordinairement à la foire.

Comme il l'avait fait déjà en écrivant quelques comédies données au Théâtre-Français, l'auteur des *Animaux Raisonables* alla, pour l'inspiration de sa pièce, chercher parmi les comédies du siècle passé des idées qu'il pourrait adapter à ses besoins. Il en trouva dans une ancienne comédie de Montfleury, *les Bêtes Raisonables*, jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1661 et imprimée la même année ²⁶. Dans la pièce de Montfleury, Ulysse obtient de Circe la permission de quitter l'île de la déesse en emmenant avec lui ceux de ses compagnons qui consentiront à redevenir hommes. Pour pouvoir choisir entre l'état d'homme et celui de bête, les animaux sont doués par Circe du pouvoir de raisonner. Dans une succession de scènes Ulysse les prie, chacun à son tour, de retourner avec lui dans Ithaque, mais tous lui expliquent leurs bonnes raisons pour ne pas vouloir reprendre leur première forme.

Legrand conserva le plan de cette pièce en remplaçant les personnages épisodiques par d'autres calculés pour mieux amuser le public contemporain. L'un des premiers personnages à paraître dans sa pièce est un loup-procureur, qui dit à Ulysse qu'il ne veut pas retourner chez lui, car il reverrait sa femme : que dans la république des loups il serait à l'abri de la justice, puisqu'on n'y pend pas les criminels ; et enfin que, étant loup, il peut manger les hommes à son aise, tandis que, du temps qu'il exerçait chez lui son métier de procureur, il était forcé de se contenter de les gruger. Un cochon-financier trouve que la différence entre son premier état et celui de cochon n'est pas grande, les financiers et les cochons ayant le même « esprit délicat » et « louables inclinations ». Un taureau-Pierrot, en se présentant à Ulysse, lui apprend l'origine de son nom, qui vient de *pié*, signifiant *esprit*, et de *rotos*, *sublime*. Une linotte-fillette refuse de renoncer à être linotte, car les linottes ont beaucoup plus de liberté que les fillettes

26. Réimprimée par V. Fournel dans *les Contemporains de Molière*, vol. I.

— ce dont Ulysse trouve bon de douter. Cependant Arlequin, devenu dauphin, consent à reprendre la figure humaine pour pouvoir boire autre chose que de l'eau.

La pièce est en prose et vaudevilles. Ainsi elle est, par la forme autant que par le sujet, dans la tradition des opéras-comiques de la foire. Elle fut considérée comme un bon modèle de son genre, car elle plut aux premières représentations²⁷ et fut reprise deux fois — à la Foire Saint-Germain en février 1720²⁸ et à l'Opéra en octobre 1725²⁹ — avec beaucoup de succès. Malgré le bon accueil fait à sa pièce, Legrand n'en composa jamais d'autres pour la foire : étant acteur du Théâtre-Français, il ne pouvait guère donner de comédies à ses rivaux sauf dans des circonstances exceptionnelles. Au lieu de marquer le début de leur auteur comme fournisseur de la foire, *les Animaux Raisonables* lui furent plutôt utiles quand il voulut combattre la popularité des spectacles forains : à cette expérience il avait gagné, peut-être, quelques idées pour *le Roi de Cocagne*.

Au début de 1718, la Comédie-Française se trouva dans un état lamentable. Ses dettes s'élevaient à la somme de trois cent mille livres³⁰. Elle commença l'année 1718 sans pièces nouvelles. Les représentations de deux comédies récentes de Dancourt — *la Métamorphose des Amours* et *les Fêtes du Cours* — réussirent, mais les reprises d'anciennes farces du même auteur auxquelles le théâtre se vit réduit ne firent pas monter la recette³¹. Quelquefois même on ne donna point de spectacle « faute de spectateurs », et l'on saisisait le moindre prétexte pour déclarer « relâche »³². Pour comble de malheur, à la clôture de Pâques, la Comédie perdit cinq de ses meilleurs acteurs, y compris Dancourt. Celui-ci avait été encore plus utile comme auteur que comme acteur, et ses pièces légères, agrémentées de musique et de danses, étaient parmi le petit nombre qui, jouées au Théâtre-Français, pouvaient se comparer par leur popularité à celles des forains. Dépourvus des nouveautés qu'il avait coutume d'écrire pour eux, les comédiens n'avaient que des tragédies, des comédies sérieuses, ou des farces déjà

27. Boindin, *Spectacles de Paris, Lettre sur la Foire*, p. 18-19.

28. Campardon, *Spectacles de la Foire*, vol. I, p. 338.

29. *Mercure* d'octobre 1725, p. 2490.

30. Bonnassies, *Les Spectacles Forains*, p. 151-152.

31. Boindin, *Spectacles de Paris, Lettre sur la Comédie-Française*, p. 48.

32. *Ibid.*, p. 23.

connues des spectateurs, pour faire concurrence aux excellentes pièces nouvelles jouées à la foire.

Alors les sociétaires de la Comédie, se voyant dans un péril plus grave peut-être qu'à toute autre époque depuis la fondation de la compagnie, employèrent tous les moyens qu'ils purent trouver pour amener le public à leur théâtre. L'acteur chargé de faire le compliment habituel à la clôture de Pâques expliqua les pertes que la Comédie venait de subir, et pria les spectateurs de montrer dorénavant plus de goût pour les pièces sérieuses, qui étaient jouées dans le seul but de leur plaire³³. Mais une requête de ce genre ne pouvait avoir beaucoup d'effet sur le public, qui allait au théâtre pour s'amuser et non pas pour aider de malheureux comédiens. Il n'y avait apparemment qu'une façon d'enlever les spectateurs aux forains — c'était de fermer leurs théâtres. La Comédie-Française constata que le Théâtre-Italien, à ce moment-là, lui constituait une menace moins redoutable que la foire : alors elle n'hésita plus à demander la suppression des spectacles forains. Le duc d'Aumont et les autres gentilshommes de la Chambre, qui avaient charge de surveiller les affaires du Théâtre-Français, obtinrent du Régent que ces spectacles fussent fermés à la fin de la Foire Saint-Laurent de 1718, pour ne plus rouvrir. Le Régent, ami des forains, refusa d'ordonner la fermeture de leurs théâtres avant la fin de cette foire, en considération des sommes qu'ils avaient déjà dépensées pour les frais de leurs spectacles³⁴.

Sachant qu'ils ne pourraient plus donner de pièces de théâtre après la Foire Saint-Laurent de 1718, les forains unirent tous leurs efforts pour que cette foire fût plus brillante que jamais. La dame de Beaune et les Saint-Edme, s'associant de nouveau, établirent un seul théâtre où jouaient les meilleurs acteurs de leurs deux troupes, et pour lequel Lesage, Fuzelier et d'Orneval écrivirent des pièces. Les résultats justifiaient tous ces préparatifs : selon les frères Parfaict, dans l'histoire des spectacles forains on n'avait jamais vu de foire aussi réussie³⁵.

Le prologue des deux comédies jouées à l'ouverture de la foire fut la *Querelle des Théâtres*, de Lesage et Lafont, satire sur les misères des théâtres privilégiés et sur les vaines tentatives de la

33. Boindin, *Spectacles de Paris, Lettre sur la Comédie-Française*, p. 26-30.

34. *Ibid.*, p. 36-38.

35. Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. I, p. 207-208.

Comédie-Française pour vaincre les forains. Les auteurs de ce prologue en avaient écrit un autre sur le même sujet, *les Funérailles de la Foire*, qu'on n'eut pas le temps de représenter avant la fin de la foire. Mais, plus tard, le Régent ordonna qu'on jouât cette pièce, avec *la Querelle des Théâtres* et *la Princesse de Carisme*, sur le théâtre de l'Opéra. Après la représentation, il fit la remarque si souvent citée : « L'Opéra-Comique ressemble au cygne, qui ne chante jamais mieux que quand il va mourir ³⁶. »

Trois jours après la représentation « extraordinaire » des *Funérailles de la Foire*, les Italiens jouèrent le premier prologue de circonstance qui eût jamais paru sur leur théâtre — *la Désolation des Deux Comédies*. Dans cette pièce, l'Opéra et la Foire, qui se réjouissent du petit nombre des spectateurs à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française, sont chassés par celles-ci. Dominique, qui collabora avec Riccoboni à la composition du prologue, était ancien acteur forain et auteur de quelques pièces pour les théâtres de la foire ; il savait bien les règles du genre dont *la Désolation des Deux Comédies* était un exemplaire. De plus, son collaborateur et lui copièrent de près les prologues que venaient d'écrire Lesage et Lafont. Leur tentative ayant réussi, ils firent encore jouer, le 28 novembre, *le Procès des Théâtres*. Le bon accueil fait à cette pièce ³⁷, comme aux autres prologues de circonstance qui l'avaient précédée, témoigne du vif intérêt que prenait le public aux démêlés entre les théâtres.

Les acteurs de la Comédie-Française ne pouvaient manquer de reconnaître le succès de ces prologues donnés au Théâtre-Italien, qui avait, en général, presque autant de peine à subsister que la Comédie elle-même à se maintenir ; aussi offrirent-ils au public un prologue de circonstance dans lequel leur cause était défendue contre les forains. Ce fut le prologue du *Roi de Cocagne*, pièce dans laquelle Legrand essaya de combattre ceux-ci sur leur propre terrain, et qui formera le sujet du chapitre suivant.

36. Parfait, *Spectacle de la Foire*, vol. I, p. 215.

37. D'Origny, *Annales du Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, p. 151.

CHAPITRE VII

Le Roi de Cocagne.

Le Roi de Cocagne fut composé, comme nous l'apprend l'auteur dans la dédicace au duc de Bourbon, pour servir de divertissement au château de Chantilly. Le duc voulait pour la fête qu'il y donnait une espèce de farce légère et gaie¹; et Legrand crut qu'il ne pouvait mieux remplir les conditions requises qu'en écrivant une pièce à la manière de celles qui se jouaient à la foire. La popularité qu'avaient les comédies des forains auprès des gens de la haute société, aussi bien qu'auprès du peuple, assurait d'avance à Legrand qu'une pièce imitée de ce genre aurait des chances de plaire à Chantilly. Sa comédie n'étant pas terminée assez tôt pour la fête du duc, Legrand songea à l'utiliser ailleurs. Il décida de la donner à la Comédie-Française, dans l'espoir qu'elle serait aussi bien reçue que les pièces des forains au genre desquelles elle appartenait. Il la fit précéder d'un prologue où il demandait au public d'excuser sa hardiesse de mettre ainsi sur la scène de Molière une pièce d'un caractère si nouveau pour ce théâtre. Elle fut jouée à la Comédie-Française le 31 décembre 1718; Adrienne Lecouvreur interpréta le rôle de Lucelle, le premier rôle comique qu'elle créât à la Comédie².

L'idée de porter sur la scène du Théâtre-Français une pièce digne de la foire n'était pas absolument nouvelle. Dancourt avait copié les forains en 1702 quand il avait fait jouer *l'Opérateur Barry*. Au moment de la représentation de cette dernière comédie, ils n'étaient pas encore devenus de si formidables rivaux de la Comédie-Française qu'ils le devinrent plus tard, mais leurs spectacles avaient déjà un grand intérêt pour le public. *L'Opérateur*

1. Cf. La Porte et Chamfort, *Dictionnaire Dramatique*. Après avoir remarqué que les différentes « gaietés » de la pièce forment un « divertissement complet », les auteurs de ce dictionnaire continuent : « Telle était l'intention de M. le Duc, qui avait demandé, pour Chantilly, une espèce de farce plaisamment imaginée, divertissante, un peu folle ; et celle-ci remplit parfaitement cette idée. »

2. Monval, *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, p. 22.

Barry est modelé sur les farces jouées par les troupes des « opérateurs », ou vendeurs de médicaments, qui avaient monté les premiers spectacles dramatiques de la foire. Le prologue de la pièce est une dispute entre quelques acteurs de la Comédie-Française, et Barry, qui désire louer le Théâtre-Français pour son usage. Dancourt, seul parmi les acteurs de la Comédie, veut lui permettre de rester au théâtre, dans l'espoir, dit-il, que la représentation d'une telle nouveauté que son spectacle dédommagera le public de l'absence de la grande troupe (c'est-à-dire des meilleurs acteurs de la Comédie), partie pour un voyage à Fontainebleau. Imitation manifeste des spectacles des bateleurs, avec son prologue où l'auteur s'excuse de donner une pièce si peu conforme aux traditions du Théâtre-Français, *l'Opérateur Barry* aurait pu servir de précédent au *Roi de Cocagne*.

On pourrait dire la même chose de *l'Amour Charlatan* (1710), deuxième partie de *la Comédie des Comédiens*, autre pièce de Dancourt. *L'Amour Charlatan* contient des personnages du Théâtre-Italien et des passages de dialogue en italien. Attendu qu'il n'y avait plus de Comédie-Italienne à Paris depuis 1697, il serait naturel de croire que cette pièce faisait allusion aux spectacles forains héritiers de ce théâtre, et une notice dans le *Dictionnaire* de De Lérís ne laisse nul doute sur ce sujet. De Lérís dit, en effet, que la pièce « fut représenté le 5 août 1710, dans un temps où les spectacles de la foire avaient pris tellement le dessus et avaient rendu le théâtre si désert, que les Comédiens-Français se trouvèrent dans la nécessité de fermer le leur ; Dancourt crut pouvoir ramener le public par un divertissement qui fit paraître un Arlequin, un Scaramouche et d'autres acteurs italiens. »

Le Roi de Cocagne a, pour l'histoire du théâtre, un intérêt plus grand que ces deux pièces de Dancourt. Il fut joué en un temps où les luttes entre la Comédie-Française et les spectacles forains étaient particulièrement âpres, et où les théâtres de la foire donnaient des pièces qui plaisaient non seulement par leur nouveauté, mais aussi parce qu'elles avaient des mérites plus solides — à défaut de tous autres renseignements, le seul nom de Lesage suffirait à nous en convaincre. Donc, l'écrivain qui voulait copier les comédies des forains avec succès était forcé de faire appel à toutes les ressources de son imagination pour réussir dans le genre léger et gai qu'ils pratiquaient. Dans *le Roi de Cocagne*, Legrand réussit tout à fait à adapter leur genre à la scène de

la Comédie-Française ; ce succès l'encouragea à poursuivre dans la même voie, et à imiter de plus en plus les pièces jouées à la foire.

Au commencement du prologue du *Roi de Cocagne* nous voyons Géniot, poète qui veut escalader le Mont Parnasse. La Muse Triviale, qui s'occupe des intérêts des théâtres de la foire, sort d'un boubrier qui entoure le mont et lui conte son histoire. Elle habite le « beau milieu de la halle », d'où elle est venue, en dépit d'Apollon, s'établir près du Mont Parnasse. Elle ne doit sa naissance, dit-elle, qu'à une certaine espèce d'auteurs

Qui, n'ayant jamais pu jouir des avantages
De voir achever leurs ouvrages
Sur un théâtre réglé,
Du bon goût du public ont enfin appelé
Au tribunal peu sévère
De la scène forestière... (sc. 1).

Mais voici un autre poète, Plaisantinet, ami de la Muse (c'est-à-dire auteur de pièces pour la foire), qui lui apporte les matériaux qu'il a réunis pour une comédie — « Proverbes, quolibets, contes du temps passé... » Géniot exprime son désir d'écrire pour la scène comique. La Muse et Plaisantinet l'avertissent qu'il est difficile de plaire au public, au théâtre où il veut donner des pièces, car ce théâtre-là (la Comédie-Française) méprise la médiocrité et demande à ses auteurs d'avoir du génie aussi bien que de la science. A l'instant même arrive un troisième poète, La Farinière, qui se dit possesseur de ces deux qualités :

J'ai surpassé Corneille, et Racine, et Molière,
J'ai traduit des auteurs pleins de difficultés,
Et mon savoir portant leurs ouvrages aux nues,
J'ai fait, dans leurs écrits, voir cent mille beautés,
Qu'ils n'avaient pas, peut-être, eux-mêmes bien connues (sc. 3).

Ces vers amusèrent les spectateurs d'autant plus que La Farinière était le portrait vivant d'un personnage pittoresque qu'ils connaissaient tous — un pauvre hère nommé May, qui fréquentait assidûment la Comédie-Française ³. Ayant des prétentions d'être

3. Selon une anecdote rapportée par Babault (*Annales Dramatiques*, vol. VIII, p. 148-149), La Thorillière, acteur qui joua le rôle de La Farinière, renforça le réalisme du personnage en portant sur la scène les habits de May lui-même. Ayant conduit celui-ci au

critique et poète ⁴, il écrivait des tragédies impossibles à jouer, espérant toujours en voir accepter une à la Comédie ⁵. Legrand fait allusion à ces essais dramatiques dans les vers suivants, récités également par La Farinière :

Enfin pour éviter un discours superflu,
 Vous voyez le phénix, le seul auteur illustre
 Qui puisse au théâtre abattu
 Rendre aujourd'hui son premier lustre (s.c. 3).

Ensuite le « phénix » se plaint de ce que la malice des acteurs et des censeurs ait empêché que ses pièces soient jouées ou imprimées. Il vient de finir son discours quand Thalie paraît. La Muse Triviale se retire dans son bournier, pleine de terreur, car, comme elle l'a déjà expliqué, sa « faiblesse extrême » ne peut résister au vrai mérite. Thalie, de son côté, alarmée de la puissance croissante de la Muse Triviale, explique aux trois poètes ce qu'il faut faire pour combattre son influence :

Cette Muse au Parnasse a causé mille alarmes,
 Il faut, si nous voulons la réduire aux abois,
 La battre de ses propres armes.
 Je veux la repousser avec ses propres traits,
 Il me faut pour cela quelque pièce bouffonne,
 Qui soit dans le goût, à peu près,
 De celles qu'elle donne.
 Le public la prendra comme un amusement,
 En attendant qu'on lui présente
 Quelque pièce excellente,
 Digne de mériter son applaudissement.

cabaret, « il lui fit boire force vin de Champagne, et le mit dans un état à être tout à fait insensible aux vanités de ce monde ». Alors, prenant ses vêtements, il les endossa pour jouer son rôle. May n'apprécia pas cette plaisanterie autant que le public, et s'en plaignit à la police, qui ne fit rien pour lui obtenir justice. Cependant les comédiens eux-mêmes, regrettant l'action de La Thorillière, décernèrent à May une pension annuelle de trois cents livres. La Porte et Clément (*Anecdotes Dramatiques*, vol. II, p. 141-142) ajoutent qu'il gagna aussi vingt louis en paraissant dans le spectacle, en personne, à l'occasion de la représentation du *Roi de Cocagne* devant le roi et la Cour. Si cette histoire est véridique, elle témoigne encore de l'attrait qu'avait pour les spectateurs le portrait de May.

4. Un document trouvé par Campardon aux Archives Nationales (cité dans *Comédiens du Roi de la Troupe Française*, p. 23-27), montre que le caractère de critique pédantesque que Legrand prête à May répond exactement à la vérité. Ce document comprend les dépositions de Legrand et d'autres témoins d'une dispute entre May et un comédien, dispute qui alla jusqu'aux coups de poing et dont la cause était une discussion, entamée par May, sur l'interprétation d'un vers de *Britannicus*.

5. Nous sommes redevables de ce renseignement à la biographie de May donnée par La Porte et Clément (*Anecdotes Dramatiques*, vol. II, p. 141-142).

Quoique Plaisantinnet, le fournisseur forain, lui offre ses services, Thalie ne les accepte pas, parce que les œuvres de Plaisantinnet contiennent trop de mots à double sens

Dont le bon goût murmure et la pudeur rougit... (sc. 4).

Plaisantinnet refuse de les retrancher. Enfin, la Muse choisit Géniot pour lui composer une pièce. Il montre beaucoup d'empressement à accomplir cette tâche, et Legrand, par sa bouche, demande quelque indulgence pour sa comédie :

Je vais donc m'égayer dans le goût de la foire,
Je pourrai l'attraper, du moins j'ose le croire,
Dussé-je voir nos grands et sérieux esprits,
Accoutumés à contredire,
Me demander raison de les avoir fait rire,
J'aurai toujours rempli le projet entrepris (sc. 5).

La Farinière, exprimant le point de vue des « grands et sérieux esprits », refuse de croire qu'on puisse plaire au public du Théâtre-Français par une pièce légère et si différente du genre des écrivains classiques, mais Thalie accepte le sujet que Géniot lui propose — *le Roi de Cocagne* — et lui conseille seulement de se garder de « tomber dans le bas » comme les auteurs qui travaillent pour la Muse Triviale.

Les accusations de grossièreté dont Legrand accabla les forains dans ce prologue étaient un peu désuètes. Il est vrai que ceux-ci avaient coutume, surtout dans leurs débuts, d'introduire des équivoques et des obscénités dans leurs pièces. Mais l'influence de Lesage avait travaillé pour relever le ton de leurs spectacles : et dans leurs meilleurs théâtres, au moins, la vulgarité ne régnait plus, en 1718, comme elle l'avait fait naguère. D'ailleurs, il est évident que Legrand traite les forains en offenseurs du bon goût beaucoup moins par conviction que par politique ⁶.

Les grandes lignes du sujet du *Roi de Cocagne* sont prises dans *la Bague d'Oubli*, tragi-comédie en cinq actes de Rotrou, adaptée de l'espagnol de Lope de Vega ⁷. Dans la pièce de Rotrou, Léandre veut épouser la sœur d'Alphonse, roi de Sicile, mais ne peut obtenir le

6. Barberet, dans *Lesage et le Théâtre de la Foire* (p. 32) explique par une raison semblable la place prépondérante donnée par Lesage, dans ses pièces foraines, à la satire de la Comédie-Française, satire qu'il appelle « affaire de métier ».

7. Cf. Curnier, *Etude sur Jean Rotrou*, p. 138-139.

consentement du roi. Il donne à ce dernier une bague magique, qui lui fait tout oublier. Profitant de l'égarement du roi, Léandre se fait vice-roi et épouse la sœur d'Alphonse. Un courtisan découvre le secret de la bague, l'ôte du doigt du roi, et lui explique le complot monté contre lui. Le roi pardonne aux conspirateurs. Ceci n'est qu'un résumé très simplifié de la pièce ; nous laissons de côté l'histoire des amours du roi et de sa maîtresse Liliane, ainsi que les complications politiques amenées par les intrigues de Léandre, qui ne se laisse pas rebuter par le projet de tuer Alphonse pour s'emparer de son trône.

Dans *le Roi de Cocagne*, Legrand montra de nouveau son habileté à tirer profit d'une pièce du siècle précédent ⁸. De l'ouvrage de Rotrou, alternativement bouffon et tragique de ton, avec son intrigue entortillée, son élément de merveilleux dans un cadre de pays réel (ce qu'on aurait qualifié d'anomalie au dix-huitième siècle) il a fait une féerie harmonieuse autour d'une intrigue amusante mais facile à suivre, en même temps originale et répondant parfaitement au goût de ses contemporains.

Au début de la pièce de Legrand, on voit sur scène Philandre, chevalier errant, et Lucelle sa maîtresse, Infante de Trébizonde, avec leurs deux suivants Zacorin et Guillot, et le magicien Alquif. Ce dernier, par son art, a sauvé ses camarades d'une tempête en mer, et les a fait arriver sains et saufs au pays de Cocagne. Ils y font la connaissance de Bombance, courtisan du roi, qui leur promet de demander pour eux la protection de son maître, et leur raconte les merveilles du pays, où toute la nature conspire à rendre les habitants heureux. Le roi, à son arrivée, promet à Bombance de donner asile aux étrangers. Mais quand il voit Lucelle, il s'en éprend et lui déclare son amour. La froideur qu'elle lui témoigne ne fait qu'enflammer ses sentiments, car elle lui paraît cette « fleur difficile » qu'il cherche, étant las des beautés faciles — les fleurs merveilleuses de son parterre — dont il est habituellement entouré, et qu'il peut cueillir à volonté. Il donne des charges importantes aux compagnons de Lucelle, et met en prison Philandre, qui se montre jaloux. Lucelle, désolée, consent à épouser le roi pour sauver son amant. En attendant, Alquif essaie de le sauver par un autre moyen : il donne à Zacorin, devenu échanson du roi, une bague magique, qui rend fou quiconque la

8. Comme il l'avait déjà fait dans *l'Aveugle Clairvoyant* et *les Animaux Raisonables*.

porte à son doigt. Zacorin va échanger cette bague contre celle que le roi porte d'habitude.

Le roi, ayant mis la bague magique, devient fou et oublie tout ce qui vient de se passer. Lorsque Lucelle lui demande de remettre Philandre en liberté, il y consent volontiers, et lui donne la bague magique, pour qu'elle puisse la montrer au geôlier de Philandre. Lucelle accomplit sa tâche, mais ensuite elle met la bague à son propre doigt et par conséquent devient folle à son tour. Zacorin réussit enfin à lui arracher la bague, qu'il rend au roi. Celui-ci la remet, perd de nouveau son bon sens, et décide d'abdiquer en faveur de Guillot. En donnant à celui-ci son sceptre et la bague, il recouvre ses esprits et n'arrive pas à comprendre la situation. Alquif promet de lui expliquer tous les événements mystérieux de la journée, s'il permet à Lucelle et Philandre de s'épouser. Le roi y consent, déclarant que son amour pour Lucelle est passé.

Les personnages qui se trouvent réunis dans le royaume de Cocagne sont des plus variés. Lucelle est l'amoureuse conventionnelle de la comédie, qui n'est intéressante que dans la scène où elle devient folle ; cette scène en revanche est l'une des plus amusantes de la pièce — nous la citerons plus loin. Philandre se qualifie de chevalier errant qui

Ayant pour cette dame eu quelque différend,
Et dans l'occasion embrassé sa querelle,

a été forcé de quitter le pays avec elle. Le magicien Alquif, « bon génie » de Philandre et Lucelle, trouve le moyen de sauver les amoureux de tous les dangers qui se présentent devant eux, comme le font les valets et les soubrettes de la farce ; mais il lui manque l'enjouement et le parler caustique de ceux-ci. Son rôle, comme celui de Philandre, se borne au strict nécessaire pour le développement de la pièce.

Il n'en est pas de même des autres personnages. Zacorin et Guillot, valet et paysan attachés au service de Philandre et Lucelle, ont chacun leur individualité bien marquée. Zacorin est le type du valet spirituel, hardi et insolent dans ses propos, mais grand poltron dans ses actions, que l'on voit dans tant de comédies de l'époque. Guillot est un mélange du rustre de la farce française, avec son patois et ses niaiseries, et du Pierrot du Théâtre-Italien, dont il semble avoir hérité la naïveté d'enfant, la paresse, et la gourmandise. Bombance et Ripaille, courtisans du roi, sont des

portraits satiriques assez nouveaux et très réussis, avec leur souci constant de flatter le roi pour obtenir des faveurs. Deux dames de la cour, Fortunée et Félicine, ne paraissent que pour raconter leur histoire. Fortunée nous décrit sa carrière de coquette « cocagnienne », c'est-à-dire parisienne : ayant pris successivement pour amant un écolier indiscret, un jaloux, et un vieillard, elle trouva que le sort lui avait réservé la plus grande déception pour la fin. Elle termine son récit :

Enfin, sur mes vieux jours, voulant goûter de tout,
Et des vieilles du temps me conformer au goût,
Je pris un petit-maître. Ah, la maudite engeance !
Qu'il m'a fait du chagrin et causé de dépense !
Pour me récompenser de mes soins bienfaisants,
Il en entretenait une autre à mes dépens.

(A. II, sc. 7.)

Sa compagne, Félicine, a été prude, et regrette également de ne pas s'être tenue dans le juste milieu, car ses amants se sont lassés de la voir « inhumaine », et elle s'est trouvée seule à quarante ans.

La plupart de ces personnages ne sont pas nouveaux, mais, vus dans le milieu exotique de Cocagne, ils prennent une certaine fraîcheur qui naît du contraste entre leur caractère terre à terre et les merveilles de ce pays de conte de fées. Exceptionnellement, le roi de Cocagne est une caricature vraiment originale.

Celui-ci est le personnage le plus important de la pièce comme il l'est de son pays : ses caprices déraisonnables sont cause de tout le mal qui arrive aux amoureux. Mais au pays de Cocagne tout le monde paraît sympathique, le roi encore plus que les autres. Il commet les pires injustices avec une bonhomie si naturelle, une inconscience si complète de toute autre considération que son plaisir, que l'on rit sans réfléchir que cette « sorte de parodie... du pouvoir absolu »⁹ avait pour modèle une cour réelle où les actes irresponsables des maîtres n'étaient pas, comme en Cocagne, exempts de conséquences fâcheuses.

Le roi de Cocagne passe son temps à manger, à boire et à ne rien faire. Il gouverne arbitrairement, donne toutes les charges de l'état et les offices de sa maison aux étrangers amis de sa

9. Epithète appliquée au *Roi de Cocagne* par C. Barthélémy dans son *Histoire de la Comédie en France*, p. 105.

maîtresse, sans se préoccuper de leur mérite. Mécontent de sa vie sans soucis, qu'il commence à trouver ennuyeuse, il parle de quitter le trône, mais il récompense d'un cadeau de dix mille écus celui qui lui conseille de garder son pouvoir. Il n'hésite pas à jeter en prison son rival, et quand celui-ci proteste, il le met tout de suite à sa place :

LE ROI : Osez-vous, téméraire,
Me parler d'un amour à mon amour contraire !
PHILANDRE : Quoi, Sire !...
LE ROI : Taisez-vous. Si vous me raisonnez,
Je vous appliquerai du sceptre sur le nez ;
Et je vous apprendrai, chétive créature,
Si je suis en ces lieux un monarque en peinture.
(Acte I, sc. 5.)

« Je soutiens comme il faut la grandeur souveraine », observe le roi à la fin de cette scène, quand il vient de mettre Philandre en prison. Mais quand il est devenu fou, la tâche de soutenir la « grandeur souveraine » lui paraît trop fastidieuse, et il donne son trône à Guillot, qu'il croit le prince « sage, bien fait, prudent » qu'il désire comme successeur. Il aide Zacorin à revêtir Guillot des robes royales dans une scène bouffonne qui ridiculise les cérémonies pompeuses dont les rois sont entourés. Guillot ne manque pas de donner son opinion à ce sujet :

GUILLOT : Cette cérémonie est morgué des plus drôles ;
Jamais si plaisamment je ne fus habillé.
A quel jeu jouons-nous ?
ZACORIN : C'est au roi dépouillé.
LE ROI : Votre nom ?
GUILLOT : C'est Guillot, Sire, à votre service.
LE ROI : Que de ce nom fameux Cocagne retentisse,
Et qu'au son de la trompe on entende crier,
Vive le roi Guillot, vive Guillot premier !

Enfin Guillot, placé sur le trône, se rend compte de son bonheur, et énumère les privilèges des rois :

Morgué, que de plaisir ! te voilà roi, Guillot,
Tu vas boire, parguenne, en tirelarigot (*sic*),
Tu dormiras trois jours, si tu veux, tout de suite,
Personne n'aura rien à voir à ta conduite,
Dès que tu parleras, comme t'as de l'esprit,
Tout chacun s'éciera, morgué que c'est bien dit !

Droits comme des piquets, campés dans ton passage,
 Les courtisans flatteurs viendront te rendre hommage.
 Les beautés de la Cour s'en vont être à ton choix :
 Tu n'auras qu'à chiffler et remuer les doigts,
 Trétoutes s'en viendront, sans faire les rétives...
 Morguenne, que les rois ont de prérogatives !
 (Acte III, sc. 7.)

Jules Lemaître va jusqu'à trouver qu'il y a « une idée philosophique, marque du temps », dans le fait que le roi est « las de sa vie trop facile »¹⁰. Pour nous, nous ne croyons pas que le bon roi de Cocagne, avec son mécontentement de son existence dépourvue de tout heurt, soit plus philosophe que n'importe quel épicurien dont l'appétit est momentanément émoussé par un excès de bonnes choses. Il est comme le personnage de *l'Homme du Jour*, de Boissy, qui a l'habitude de

Ne boire à... [son] dîner que de l'eau seulement
 Pour sabler le champagne à souper largement.
 (Acte II, sc. 11)¹¹.

Le fait que l'action du *Roi de Cocagne* se passe dans un pays imaginaire permet à l'auteur de se livrer à une satire de la vie de la Cour, ce qu'il n'aurait pu faire autrement. Les écrivains forains aussi se rendaient compte des avantages qu'avait le satiriste de faire des pièces où l'intrigue se déroule dans un pays exotique : dans leurs nombreuses farces de ce genre, ils font continuellement des saillies sous la forme de comparaisons entre la France et le pays qu'ils dépeignent¹². *Le Roi de Cocagne* ne manque point de tels traits de satire, mais à l'exception de ceux qui se dirigent contre la Cour, ils ne touchent que les sujets traditionnels de raillerie. Par exemple, Bombance dit à Zacorin qu'au pays de Cocagne le goût de la musique est tellement répandu que les animaux, même les ânes, sont des musiciens ; celui-ci s'en émerveille, car chez lui, dit-il, les musiciens sont des ânes. En Cocagne il n'y a ni voleurs, ni avocats, ni sergents, ni procureurs, ni soldats ; Ripaille laisse entendre que les médecins man-

10. Lemaître, *La Comédie après Molière*, p. 245.

11. Cité par L. Ducros, *La Société Française au XVIII^e siècle*, p. 114.

12. *Le Monde Renversé*, de Lesage, Dorneval et Lafont, joué à la Foire Saint-Laurent en 1718, est l'une de ces pièces. Plusieurs des comparaisons que font Arlequin et Pierrot entre le pays du Monde Renversé et la France sont semblables à certaines du *Roi de Cocagne*, qui parut seulement quelques mois plus tard.

quent également, et que leur absence doit être considérée, en général, comme un bonheur, car il conseille au roi :

S'il trop de santé vous cause des chagrins,
Souffrez dans vos états deux ou trois médecins.

(A. II, sc. 3.)

La passion du jeu, défaut caractéristique de l'époque où Legrand écrivait, est cause d'une contradiction assez risible en Cocagne, où l'on peut avoir tout ce qu'on veut sans payer. Le roi explique pourquoi il a offert de donner dix mille écus à Ripaille : c'est parce que celui-ci en aura besoin pour jouer. Mais le malheureux courtisan présente sa requête au roi tandis que celui-ci est fou et ne sait plus pour quelle raison on lui demande sa signature. Alors le roi, prenant Ripaille pour un auteur qui veut lui dédier un livre, l'envoie promener.

A côté de la satire des mœurs il y a, dans *le Roi de Cocagne*, de la satire littéraire souvent très spirituelle. Nous avons vu comment, dans le prologue, les forains sont bafoués. Dans la pièce même, c'est la tragédie qui reçoit la raillerie de Legrand. Parfois cette satire prend la forme de parodies de certains passages des auteurs classiques. Dans son prologue, Legrand avertit les spectateurs qu'il va prendre « selon l'habitude » — il veut dire l'habitude des forains — « des vers tout faits »

... ou dans Racine ou dans Corneille.
Pour le Roi de Cocagne ils viendront à merveille.

(Sc. 5.)

Il tient bien sa promesse. Au premier acte nous avons une parodie d'un morceau de *Cinna* qui a servi très souvent aux satiristes. Le roi dit :

Que chacun se retire, et qu'aucun n'entre ici.
Bombance, demeurez, et vous, Ripaille, aussi.
Cet empire envié par le reste du monde,
Ce pouvoir qui s'étend une lieue à la ronde,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer si-tôt qu'on en jouit.
Je ne suis pas heureux tant que vous pourriez croire.
Quel diable de plaisir, toujours manger et boire ?
Dans la profusion le goût se ralentit,
Il n'est, mes chers amis, viande que d'appétit...

Ripaille donne sa réponse en finissant :

Que l'amour du pays, que la pitié vous touche ;
Cocagne à vos genoux vous parle par ma bouche ;
Et, pour mieux assurer le bien commun de tous,
Donnez un successeur qui soit digne de vous.

(Acte I, sc. 3.)

Evidemment cette scène parodiée de Corneille ne doit pas être prise comme de la satire littéraire ; Legrand a simplement emprunté un passage de *Cinna* pour rendre plus piquante la satire du pouvoir royal. Mais par l'emploi de nombreux « centons » ou vers isolés pris dans les tragédies du siècle précédent, et par certains passages burlesques, il se moque du style classique en général. Il met des paroles martiales dans la bouche d'un poltron, et fait employer à une insensée les expressions nobles des héroïnes de la tragédie. Puis, il donne son opinion du style qu'il imite, dans des observations caustiques qui servent de réponse aux exclamations les plus grandioses. Par exemple, Ripaille décrit les préparatifs pour le mariage du roi avec Lucelle :

Voici, pour le festin, la salle préparée ;
Le ciel y va bientôt envoyer sa rosée,
Les plus rares parfums y seront répandus,
Les concerts les plus doux y seront entendus,
Et ce qui peut charmer le toucher et la vue...

Zacarin, que l'on peut considérer ici comme le porte-parole de l'auteur, l'interrompt :

A quoi bon, pour passer les cinq sens en revue,
Tout ce grand verbiage ? Il faut dire : on verra,
Entendra, goûtera, sentira, touchera,
Voilà ce qui s'appelle un style laconique,
Et c'est de la façon que j'aime qu'on s'explique.

(A. II, sc. 3.)

Dans la première scène de la pièce, ce même Zacarin met fin à une tirade d'Alquif par un commentaire ironique :

ALQUIF : Vivez heureux, Philandre, avec votre Lucelle,
Elle toujours constante, et vous toujours fidèle,
Dans cette île goûtez les plaisirs les plus doux...

ZACQRIN : Oui, mais, par parenthèse, en quels lieux sommes-nous ?

Une autre scène où le théâtre tragique est parodié se passe alors que Lucelle, ayant mis la bague magique, devient folle. Elle se croit amoureuse de Zacorin, et le roi, qui surprend le couple ensemble, est furieux de voir qu'on lui préfère un valet. Toute la scène répand une gaîté et un enjouement qui trouve son plus proche pareil dans les scènes des *Folies Amoureuses* où Agathe feint d'être folle. Nous citons la partie de la scène qui suit l'entrée du roi ; celui-ci vient d'exprimer son déplaisir de voir, lui semble-t-il, un heureux rival :

LUCELLE : Quel es-tu pour tenir de semblables discours ?

(au roi) Est-ce à toi de régler mon amour et ma haine ?

J'aime ce cavalier, n'en vaut-il pas la peine ?

Qui peut en murmurer ? Je suis reine, je crois.

LE ROI : Pas tout à fait encor, mais pour moi je suis roi ;

Et quand il me plaira, vous deviendrez sujette.

LUCELLE : Le joli roitelet !

LE ROI : La plaisante reinette !

LUCELLE : Oui, vous avez beau dire et vous mettre en courroux,

Je l'aime et je prétends en faire mon époux.

LE ROI : Elle est ensorcelée ; aimer cette figure ?

ZACORIN : Hélas ! c'est malgré moi, Sire, je vous assure,

Et je voudrais pouvoir vous donner mes extraits,

Pour que vous puissiez plaire autant que je lui plais.

LE ROI : Ah ! vous lui plaisez donc, vieux masque de satire,

Et vous avez encor le front de me le dire ?

Nous allons voir cela.

(à Lucelle) Madame, en ce moment,

Renoncez pour jamais à cet indigne amant,

Ou bien il va périr.

LUCELLE : Hé bien, à la bonne heure !

Je l'aimerai toujours.

ZACORIN : Quoi, souffrir que je meure ?

Hâissez-moi plutôt.

LUCELLE : Ah ! ne l'espérez pas ;

Je prétends vous aimer au delà du trépas.

Mourez, et soyez sûr...

ZACORIN : Le diable vous emporte !

Je me passerai bien d'être aimé de la sorte.

LE ROI : Hola ! Gardes.

ZACORIN : Seigneur, on va vous obéir ;

Je vais tout employer pour me faire haïr.

Je vais lui chanter pouille, et je me persuade

Que vous serez content : la laide, la maussade,

vieille, la guenon.

LUCELLE : Que ce transport m'est doux !
Il part, je le vois bien, d'un mouvement jaloux ;
Et je t'en aime encor mille fois davantage.

ZACORIN : Ce n'est pas un amour, parbleu, c'est une rage.

LE ROI : Puisqu'il n'avance rien, qu'on l'ôte de mes yeux.

LUCELLE : Ah ! laissez-moi du moins recevoir ses adieux (A. 3, sc. 4).

Lucelle, on le voit, exprime dans un style particulièrement bref et concis son amour, dont cependant le caractère féroce a certainement lieu d'inquiéter le poltron qu'est Zacorin. Son indifférence au fait que sa déclaration pourra être cause de la mort de celui-ci constitue une critique expressive du manque de consistance de quelques héroïnes tragiques du temps.

Les scènes de parodie contenues dans *le Roi de Cocagne* rappellent les parodies et les pièces burlesques de l'ancien Théâtre-Italien et de la foire ; elles ressemblent encore plus étroitement aux parodies jouées plus tard au nouveau Théâtre-Italien. Legrand, lui-même auteur, par la suite, de deux des meilleures parodies écrites pour ce dernier théâtre — *Agnès de Chaillot* et *le Mauvais Ménage* — montre ici, pour la première fois, son réel talent pour le genre ¹³, et met en usage les mêmes principes suivis par les auteurs de tragédies burlesques des années suivantes ¹⁴.

A part son prologue, ce qui, aux yeux des spectateurs, contribuait le plus à démontrer que *le Roi de Cocagne* était une imitation des pièces de la foire, était la grande importance donnée à la mise en scène et aux divertissements. Dans quelques-unes des farces que Legrand et d'autres auteurs avaient déjà fait jouer à la Comédie-Française, il y avait des intermèdes en musique. Mais les forains, lorsque la Comédie leur eut interdit des pièces régulières, avaient été contraints de se fier pour une grande part, afin d'assurer le succès de leurs pièces, aux chansons et aux effets de spectacle ; ces éléments restaient toujours l'un des principaux attraits de leurs productions. Par conséquent, pour les imiter, dans *le Roi de Cocagne*, Legrand accorda naturellement beaucoup de place à la musique, aux danses, aux décors exotiques et aux machines. Aucun

13. Il est vrai que la première pièce de Legrand qui nous reste est une parodie, *la Chute de Phaëton*, mais elle ne peut pas être comparée à ses autres parodies, parce qu'elle leur est manifestement inférieure, et aussi parce que c'est une pièce de circonstance où l'auteur ne vise pas à la critique littéraire.

14. Pour une étude du genre burlesque à la fin du xvii^e siècle et au début du xviii^e, cf. Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, p. 36-83.

autre sujet ne lui aurait fourni de plus belles occasions de faire étaler des effets scéniques éblouissants¹⁵ : ce pays des contes bleus, où règne le merveilleux, s'adaptait encore mieux au déploiement de spectacles magnifiques que les contrées orientales si chères aux forains.

L'élément surnaturel, inhérent au sujet, se fait remarquer dès la première scène, où l'on fait la connaissance du magicien Alquif. A la scène suivante, Bombance instruit les nouveaux venus des merveilles de Cocagne, où les soucis de la vie matérielle n'existent pas, et le travail consiste à faire des souhaits, grâce aux « peuples élémentaires » — sylphes, salamandres, ondines et gnomes — qui s'occupent de tout. Peu de temps après, on voit sur la scène des preuves du pouvoir de ces êtres bienfaisants. D'abord il y a un changement de théâtre, où devant les yeux des spectateurs s'élève tout d'un coup un palais de sucre d'orge (dont Guillot, le gourmand, se met aussitôt à gruger les décorations). Au banquet qui a lieu au deuxième acte, selon les indications scéniques : « On entend un air de symphonie sur lequel les sylphes et les salamandres descendent du ciel, et apportent les mets que les ondains et les gnomes servent sur table. Plusieurs fontaines de vin coulent au buffet, et tombent dans des cuvettes. » (A. II, sc. 8).

Le plus souvent, ces effets de spectacle sont accompagnés de musique. Le divertissement qui coupe le premier acte constitue une vraie scène de ballet, accompagnée de tous les accessoires indispensables à ce genre. Cette scène commence au moment où le roi, qui est dans son palais de sucre, demande qu'on ouvre le jardin. Il s'ensuit un autre changement de décor : on voit un parterre merveilleux où de jolies jeunes filles représentent les fleurs. Elles dansent plusieurs entrées de ballet, et, avec les jardiniers, chantent des couplets qui roulent sur les qualités de chaque fleur, et qui paraissent assez ternes à la lecture. Peu importe. La musique de Quinault rendait les chansons charmantes pour les spectateurs¹⁶, qui étaient aussi éblouis par la magnificence du décor.

15. Il est possible que l'idée de se servir du pays de Cocagne comme lieu de l'action ait été suggérée à Legrand par le titre d'une pièce anonyme donnée à Valenciennes en 1710, et imprimée l'année suivante, *la Conquête du Pays de Cocagne Echouée*. Cet ouvrage obscur est le premier que nous connaissions où le pays de Cocagne ait été mis en scène. Nous n'avons pu le retrouver ; mais G. Hécart, dans ses *Recherches sur le Théâtre de Valenciennes* (p. 89-90), en donne un résumé qui nous apprend que, à part le titre, il n'avait rien de commun avec la pièce de Legrand.

16. Cf. le *Mercur*e de décembre 1718, p. 199 ; et de juin-juillet 1721, p. 162.

Le divertissement final est semblable à la scène du jardin du roi, comprenant des chansons et des danses exécutées par quelques personnages de la pièce ; l'on y voit aussi une troupe de Cocagniens et de Cocagniennes, qui n'ont pas de part à l'action. Seulement, quelques-unes des chansons du divertissement n'étaient pas chantées sur de la musique nouvelle, mais sur des vaudevilles. Ce mélange de vaudevilles et d'ariettes, ou chansons dont la musique est composée spécialement pour le texte, est encore un trait caractéristique des théâtres de la foire.

Voilà donc la pièce que Legrand donna pour faire concurrence aux spectacles forains. Elle contient en même temps une intrigue intéressante mais simple et claire, des personnages amusants, de la bouffonnerie, du burlesque et de la parodie, de la satire des mœurs — le tout agrémenté de musique, de danses, de jolis décors et d'effets scéniques impressionnants. La pièce a tous les attraits des meilleures pièces de la foire, mais il est difficile de la rattacher à l'un des genres pratiqués à l'époque où elle parut. L'importance accordée à la musique, aux danses, au spectacle et à la bouffonnerie fait qu'elle a presque l'allure des pièces foraines, la différence résidant en ce que l'auteur jouit d'une liberté de moyens d'expression dont les forains étaient le plus souvent privés. Cependant les auteurs de comédies pour la foire avaient coutume de restreindre la portée de leurs pièces de telle sorte qu'elles se divisaient en pièces d'intrigue, pièces de satire, et prologues ou parodies. Or, *le Roi de Cocagne* renferme les traits de tous ces genres ; mais en même temps l'auteur évite de faire un de ces ouvrages de forme ambiguë dont les forains avaient hérité de l'ancien Théâtre-Italien. On se souviendra que dans ces dernières productions il y avait en général des scènes de pantomime et de satire qui, jetées au hasard dans une comédie d'intrigue assez compliquée, interrompaient la marche de l'action et détruisaient l'unité de la pièce. Tandis que Lesage et ses collaborateurs remédièrent à ce défaut en séparant la satire et l'intrigue pour les renfermer dans des pièces différentes, Legrand, dans *le Roi de Cocagne*, laissa l'intrigue, la satire, et la bouffonnerie ensemble, et réussit à garder une si juste proportion entre ces différents éléments que, malgré leur extrême diversité, sa pièce resta cohérente, facile à suivre, et harmonieuse.

Le Roi de Cocagne est considéré, à juste titre, comme le chef-d'œuvre de son auteur. En 1718, le public l'accueillit assez cha-

heureusement pour qu'il eût dix-neuf représentations de suite. Pour l'époque ce chiffre était, sinon exceptionnel, du moins très respectable. Les seuls commentateurs contemporains qui aient eu l'occasion de mentionner la pièce en ont gardé une impression favorable. L'éditeur du *Mercury* ne parlait pas beaucoup du théâtre dans sa gazette, mais il avait parfois l'occasion de raconter les triomphes des forains sur leurs rivaux de la Comédie-Française, ce qu'il faisait de manière à montrer qu'il n'était pas insensible aux attraits des premiers. Donc il n'est pas étonnant qu'il ait aimé *le Roi de Cocagne*, qui avait tant des caractéristiques des pièces de la foire. Il écrivit, à propos de l'ouvrage de Legrand :

... Le seul titre de cette comédie annonce que c'est une pièce remplie de divertissements, et d'un spectacle très amusant. Elle a paru bien écrite et l'on y a remarqué quantité de traits qui font honneur à l'auteur ¹⁷.

Danchet était le censeur chargé de lire la comédie avant qu'elle pût être imprimée. Son approbation, semblable par le ton au commentaire dans le *Mercury*, paraît dans la première édition de la pièce (1719) :

L'auteur lui-même a fait assez connaître par son prologue quel a été son dessein ; j'ai trouvé qu'il l'avait bien rempli. Les représentations de cette pièce ont amusé et divertie le public, et je crois que l'impression ne lui fera pas moins de plaisir.

Aux reprises de 1721 et 1725 *le Roi de Cocagne* eut un total de dix-sept représentations, dont douze en 1725 ¹⁸ ; à l'occasion de chaque reprise la comédie fut encore l'objet de commentaires favorables dans le *Mercury* ¹⁹. En 1741 elle fut donnée à l'Opéra, dans une représentation où figurèrent les troupes réunies de ce théâtre, de la Comédie-Française, et de la Comédie-Italienne, et où la Sallé dansa ²⁰. Ensuite elle disparut de la scène jusqu'en

17. *Mercury* de décembre 1718, p. 199.

18. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*.

19. Cf. le *Mercury* de juin-juillet, p. 199 ; d'août 1725, p. 1870 ; de septembre 1725, p. 2065. Les allusions faites au *Roi de Cocagne* dans les prologues forains sont encore un témoignage de sa popularité. Cf. ci-dessous, p. 143.

20. Cf. le *Mercury* de mars 1740, p. 569, cité par Castil-Blaze dans *Molière Musicien*, vol. II, p. 381. Le compte rendu détaillé donné par le *Mercury* témoigne du soin consacré à cette représentation, dans laquelle la partie musicale avait la plus grande importance, des airs et des danses d'autres pièces étant intercalés dans les intermèdes.

1781. Probablement trois considérations furent à la base du délaissement entier de la pièce à la Comédie-Française pendant près de soixante ans (1725-1781), tandis que d'autres comédies de Le-grand, de mérite inférieur, restèrent au répertoire. D'abord, son intérêt de circonstance disparut avec le temps. Ensuite, elle coûtait assez cher à monter, avec ses décors compliqués ²¹. En troisième lieu, elle était assez longue pour être la pièce principale du spectacle ²²; si elle ne réussissait pas, et si le peu de recette forçait les comédiens à la retirer après une ou deux représentations, ils auraient fait beaucoup de frais pour rien.

A la reprise de 1781, la comédie fut donnée quatorze fois au Théâtre-Français; à partir de cette date elle parut sur l'affiche de temps en temps jusqu'en 1789 ²³. Elle continua à être donnée pendant la période de la Révolution, car nous en avons une édition de 1799 qui se dit « conforme à la représentation », et d'où le prologue et le divertissement final ont été retranchés. Dans une autre édition, de 1802, la pièce est arrangée de façon à ne plus contenir ni divertissements ni changements de théâtre — ainsi la représentation ne présente plus de difficultés matérielles. Il est d'ailleurs assez intéressant de comparer cette dernière édition avec le compte rendu de la représentation de la pièce à l'Opéra en 1741, où tout était sacrifié à la musique et aux danses. Telle était la variété des attrait du *Roi de Cocagne* qu'il pouvait être donné avec succès en opérette ou en simple farce sans musique.

Est-ce que la popularité du *Roi de Cocagne*, pendant les temps agités de la fin du dix-huitième siècle, peut être attribuée en partie à la satire du pouvoir royal qu'elle renferme, satire qui ne paraissait plus aussi anodine, alors, qu'à l'époque de la composition de la pièce? La question est douteuse — il serait difficile de voir de la propagande révolutionnaire dans une pièce qui répand tellement de bonne humeur. Toujours est-il intéressant de remarquer que la comédie reparut sur la scène juste au moment où la royauté disparaissait, et encore qu'elle fournit des idées pour une satire

21. Le registre de la Comédie-Française pour 1718-1719 nous apprend que, outre les « frais journaliers » de la pièce, qui se maintenaient à cette époque à 120 livres par représentation, les comédiens retirèrent de la recette, pendant les dix premières représentations du *Roi de Cocagne*, la somme de 4.100 livres environ « pour la dépense de la pièce ».

22. De la première représentation jusqu'à la dixième, le *Roi de Cocagne* fut donné seul; à partir de la onzième, toujours accompagné d'une farce de Molière ou des *Plai-deurs* (Registres de la Comédie-Française, 1718-1719).

23. Joannidès, *La Comédie Française de 1680 à 1900*.

politique, imprimée en 1805, contre le régime de Napoléon. Cette pièce, *Cocanius, ou la Guerromanie*, « comédie héroïque et burlesque, en quatre actes et en vers, faisant suite à celle du *Roi de Cocagne* de Legrand »²⁴, ne fut pas représentée, ce qui n'a pas lieu de nous étonner, vu la faiblesse de la satire et le manque de tout mérite dont elle témoigne. Elle est dédiée aux habitants de la Vendée, auxquels l'auteur dit : « ...puisse la Guerromanie de la Cour de Cocagne vous faire autant de plaisir que celle de certaine autre cour, qui n'est pas sans ressemblance avec la première, vous a causé de mal !!! »

Une autre pièce, dont les auteurs disaient qu'elle était « imitée de Legrand », parut en 1842. Le 3 mars de cette année-là, on joua au Théâtre du Palais-Royal une « folie-vaudeville » en deux actes, par Melesville et Carmouche, intitulée *le Roi de Cocagne*. La pièce est écrite en un mélange de prose et de vers, les vers étant, pour la plupart, pris dans la comédie de Legrand. On y retrouve le même souci du décor et des effets scéniques que chez celui-ci. La pièce de Legrand n'avait pas été jouée au Théâtre-Français depuis la Révolution : et ce vaudeville est la dernière chose qui en rappela l'existence au public.

Le Roi de Cocagne est l'une d'un très petit nombre de pièces de Legrand qui ont continué à attirer l'attention de quelques critiques. Les auteurs des histoires ou des dictionnaires du théâtre qui ont paru pendant le cours du dix-huitième siècle ou au début du dix-neuvième sont presque tous d'accord pour dire qu'elle est gaie, ingénieuse et agréablement versifiée²⁵. L'Allemand Schlegel est le plus enthousiaste des vrais critiques qui ont fait l'éloge de la pièce. Peut-être une partie de son admiration est-elle due à son désir de contredire La Harpe, auquel il reproche d'avoir trop de dureté envers Legrand. Voici son appréciation de la comédie :

Quant à moi, j'avoue que j'estimerai fort son talent lors même qu'il n'aurait écrit autre chose que *le Roi de Cocagne*, farce excellente, folie aimable et pleine de sens, où étincelle cet esprit fantastique (*sic*) si rare en France, et où règne une plaisanterie vive et douce, qui, bien

24. Hurtaud-Delorme, *Cocanius, ou la Guerromanie*, titre.

25. Les frères Parfaict (qui ne font que rapporter les commentaires du *Mercure*), *Histoire du Théâtre-Français*, vol. XV, p. 317 ; Barthélémy, *Histoire de la Comédie en France*, p. 105-106 ; Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres* ; Babault, *Annales Dramatiques*, vol. VIII, p. 148-149). Camusat, dans sa *Bibliothèque Française* (vol. I, p. 200), donne un commentaire défavorable de la pièce, qu'il trouve mal versifiée et dont il n'aime pas la fantaisie. Et Petitot l'exclut de son *Répertoire du Théâtre-Français* (éd. 1817-1818) en la traitant de « parade... indigne d'un recueil fait pour être lu ».

qu'elle aille quelquefois jusqu'à une sorte de délire, ne cesse jamais d'être légère et inoffensive. Elle offre un exemple sensible de la manière dont, en évitant les indécences et les allusions personnelles, il serait facile d'introduire sur notre scène moderne le genre d'Aristophane (ou pour parler plus exactement celui d'Eupolis, qui avait lui-même mis en drame la fable d'un pays de Cocagne). Le Grand ne connaissait certes pas le théâtre comique des Grecs, il a donc entièrement dû à son propre génie (je ne crains pas de me servir de ce mot) l'idée d'un genre alors absolument neuf. L'exécution de sa pièce est aussi soignée que celle d'une comédie régulière, classe dont elle est exclue dans l'opinion de ses compatriotes, par le merveilleux du sujet, les changements de décorations et l'introduction de la musique ²⁶.

On peut se permettre de ne point partager l'opinion de Schlegel lorsqu'il qualifie *le Roi de Cocagne* de pièce « d'un genre alors absolument neuf ». Il faut aussi rectifier son assertion que Legrand ignorait le théâtre des Grecs : son *Plutus* prouve qu'il en connaissait une partie, au moins en traduction. Enfin le mot « génie » est certainement bien fort pour l'appliquer à notre auteur ; mais les remarques de Schlegel sur le ton de la pièce sont parfaitement justes.

Il semble curieux que Jules Lemaître, comme Camusat au dix-huitième siècle, ait trouvé le défaut principal de la comédie dans le style, qui, à son avis, est trop négligé. Selon lui : « La poésie en devait être tour à tour gracieuse et haute en couleur, pour exprimer les voluptés légères ou substantielles de ce pays merveilleux. Mais Legrand habille assez pauvrement ses plus heureuses inventions ²⁷. » On se demande comment Legrand aurait pu se servir d'un style tel que l'indique Lemaître, sans changer entièrement le ton de sa pièce.

Nous avons déjà eu l'occasion de citer des remarques de Lemaître et de C. Barthélemy sur la satire sociale dans *le Roi de Cocagne*. Avant eux, H.-J.-J. Lucas, auteur d'une *Histoire Philosophique et Littéraire du Théâtre-Français* qui parut en 1843, spécifia que la pièce était avant tout une satire de la monarchie absolue. « Jamais les abus d'un pouvoir sans contrôle, confié à des mains quelquefois incapables, n'ont été ridiculisés avec plus de verve et d'esprit », écrivit-il ; et plus loin il nota que, dans quelques scènes, « le vrai comique se rencontre par moments à côté du burlesque » ²⁸.

26. Schlegel, *Cours de Littérature Dramatique*, vol. II, p. 277-278.

27. Lemaître, *La Comédie après Molière*, p. 245.

28. Lucas, *Histoire Philosophique*, p. 315.

Le plus récent critique qui ait fait un commentaire quelque peu étendu sur *le Roi de Cocagne* est Eugène Lintilhac, qui accorde à la pièce le titre d'« un petit chef-d'œuvre de fantaisie et de verve, et même d'esprit ». Il y trouve « beaucoup de scènes plaisantes, commentées avec une grâce spirituelle et une gaieté piquante », dont quelques-unes « semblent préparer l'opérette ». Quoiqu'il cite le commentaire de Schlegel comme un exemple de louange démesurée, il estime que « *Le Roi de Cocagne* est une des bluettes les plus divertissantes que nous sachions ; et elle clôt fort joliment cette série de comédies-farces que la gaieté géniale de Regnard avait portées à la perfection, sur la scène de Molière ²⁹. »

Mais ce qui marque l'importance du *Roi de Cocagne*, pour nous, autant que sa valeur propre, c'est le fait qu'elle est la première d'une autre série de pièces, de divers genres, mais toutes faisant preuve de l'influence de la foire et du nouveau Théâtre-Italien, que Legrand écrivit à partir de 1718. Comme dans le cas du *Roi de Cocagne*, l'intérêt de ces productions est intimement lié à l'histoire des théâtres du temps, car la plupart d'entre elles furent écrites dans le dessein de soutenir les intérêts de la Comédie-Française, et parfois de la Comédie-Italienne, contre leurs rivaux. Dans le chapitre suivant nous essaierons de retracer les événements principaux de cette histoire.

29. Lintilhac, *Histoire générale du Théâtre en France*, vol. IV, p. 155.

CHAPITRE VIII

Le nouveau Théâtre-Italien.

Les « Comédiens Italiens de S. A. R. le duc d'Orléans » s'installèrent à Paris en 1716, à l'Hôtel de Bourgogne, où leurs prédécesseurs d'avant 1697 avaient joué. Nous avons vu comment la Comédie-Française, craignant l'arrivée de cette troupe rivale, donna pendant quelque temps liberté entière aux théâtres de la foire. Puis, en 1718, il devint évident que les forains avaient pris le dessus sur les nouveaux venus, et elle changea brusquement de politique : s'étant aperçu que la Comédie-Italienne était moins dangereuse pour elle que les théâtres de la foire, elle fit supprimer tous les spectacles forains, à l'exception des marionnettes et danseurs de corde.

Cette sévérité de la Comédie-Française à l'égard de la foire continua jusqu'à la Foire Saint-Laurent de 1720. Pendant ces deux années les Italiens firent beaucoup pour rendre leur spectacle plus conforme au goût du public, et regagnèrent une partie du terrain qu'ils avaient perdu depuis la brève période de popularité dont ils avaient joui au moment de leur arrivée.

En 1716, l'attrait de la nouveauté avait attiré le public à leur théâtre. Tel fut l'empressement de les voir jouer, que les uns se mirent à apprendre l'italien uniquement pour comprendre leurs pièces, tandis que les autres assistaient au spectacle accompagnés d'un interprète qui leur expliquait la comédie scène par scène¹. Mais la mode de la langue italienne ainsi lancée ne dura que peu de temps. Certainement les productions du nouveau Théâtre-Italien n'étaient pas bien calculées pour retenir l'attention des Parisiens et des Parisiennes habitués du théâtre d'alors. La plupart des pièces données au Théâtre-Italien d'avant 1697, surtout vers la fin de son existence, avaient été dialoguées en français, et étaient dans le goût français. Les premières pièces représentées à la nou-

1. Boindin, *Lettres Historiques sur la Nouvelle Comédie-Italienne*, 1^{re} lettre, p. 29-30.

velle Comédie-Italienne, au contraire, n'étaient françaises ni par la langue ni par l'esprit. Elles avaient été composées selon la tradition italienne ² et pour des spectateurs italiens. Comédies, tragi-comédies, et pastorales ³, en trois ou cinq actes, elles avaient des intrigues embrouillées, invraisemblables et irrégulières. Puisqu'il ne nous reste que l'analyse de la plupart d'entre elles ⁴, nous ne savons pas dans quelle mesure y entrait la satire des mœurs, élément si important dans les comédies et farces françaises du temps. Quelques-unes, au moins, contenaient des scènes où l'on faisait des commentaires sur les mœurs : ainsi en était-il de *l'Italien Francisé*, où les mœurs françaises et italiennes sont comparées. Les défauts de composition de ces pièces étaient rachetés en partie par le remarquable talent des interprètes. La pantomime tenait beaucoup de place dans le jeu des acteurs italiens, et les lazzi d'Arlequin faisaient souvent la fortune d'une mauvaise pièce.

Bientôt la diminution du nombre des spectateurs qui fréquentaient leur théâtre montra aux Italiens la nécessité de varier leur répertoire. Ils employèrent alors des auteurs français à composer des canevas qu'ils jouèrent en italien ⁵. Mais ils ne tardèrent pas à découvrir qu'il leur serait plus utile de jouer en français, car une cause principale de la désertion de leur théâtre était que la majorité du public ne comprenait pas l'italien. En février 1718, ils représentèrent *le Banqueroutier* de Noland de Fatouville, pièce française jouée à l'ancien Théâtre-Italien. En même temps ils prirent l'habitude d'entremêler leurs pièces italiennes de scènes françaises, et au printemps de 1718 ils donnèrent une nouvelle pièce en français, *le Port-à-l'Anglais*, d'Autreau, qui eut un succès complet ⁶. Dès cette date ils jouèrent, de plus en plus fréquemment, des pièces entières en français.

La différence de langue constituait souvent la seule distinc-

2. Cependant quelques-unes de leurs pièces étaient des traductions de l'espagnol : *Renaut de Montauban*, ou le *Sujet Fidèle*, tragi-comédie en cinq actes, était traduit de Lope de Vega, et *l'Imposteur malgré lui*, comédie en cinq actes, était adapté d'un ouvrage de Moreto. Ces deux pièces furent jouées en 1717.

3. Une tragédie italienne, *Mélope*, de Massei, fut jouée en 1717 : Lelio, comédien italien, voulait éprouver le goût du public français pour les tragédies italiennes, parce que lui-même aimait mieux jouer le tragique que le comique (*Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, p. LVII).

4. Imprimées dans le 1^{er} volume du *Nouveau Théâtre-Italien*.

5. Plusieurs canevas de Coppel et de Gueulette furent joués pendant le printemps et l'été de 1718. On en trouve des analyses dans le 1^{er} volume du *Nouveau Théâtre-Italien*.

6. « Mémoire pour servir à l'histoire du nouveau Théâtre-Italien », dans le 1^{er} volume du *Nouveau Théâtre-Italien*, p. XIX.

tion entre ces pièces et les canevas en italien, ou en italien et français mélangés, que les mêmes comédiens continuèrent à donner. Pour l'irrégularité de la forme, elles ressemblaient aux pièces de l'ancien Théâtre-Italien. Elles comportaient généralement trois actes, quelquefois un seul ; les intrigues, longues et compliquées, étaient coupées pour faire place à des scènes épisodiques contenant de la pantomime, des jeux de scène à la mode italienne, et des chansons. La proportion de parties en musique plus considérable que dans les comédies de l'ancien Théâtre-Italien, était probablement due à l'influence des forains.

Cette influence se fit sentir d'une manière plus définie dans d'autres comédies jouées par les Italiens. Les premières pièces données à leur théâtre comme de franches imitations des spectacles de la foire étaient composées par des auteurs qui étaient, ou avaient été, eux-mêmes fournisseurs forains. En septembre 1718, Fuzelier fit donner au Théâtre-Italien une comédie d'intrigue en trois actes, intitulée *l'Amour Maître de Langue*, précédée d'un prologue, *la Mode*, qui avaient toutes les caractéristiques des pièces à tiroirs données à la foire. *La Mode* n'était pas un opéra-comique dans le sens que la prose et les vaudevilles y alternaient sans distinction, mais la musique y avait autant d'importance que dans beaucoup de pièces foraines : le dialogue était coupé par des chansons, et, bien entendu, un divertissement de chansons et de danses finissait la pièce. Peu de temps après la représentation de *la Mode* parut *la Désolation des Deux Comédies*, prologue de circonstance impossible à distinguer, par la forme et l'expression, de ceux que Lesage, Fuzelier et d'Orneval écrivaient pour la foire ⁷.

En ce qui concerne les pièces où l'intrigue constituait l'élément le plus important, la mesure de l'influence foraine sur le Théâtre-Italien est plus difficile à préciser. Les comédies d'intrigue des forains, bien qu'elles fussent d'une forme plus courte et plus régulière que celles de l'ancien Théâtre-Italien, avaient toutefois plus de variété dans la forme que tous les autres genres joués à la foire. A en juger par le résumé donné dans le *Nouveau Théâtre-Italien*, *l'Amour Maître de Langue*, que Fuzelier donna à ce théâtre en même temps que *la Mode*, n'était pas fort différent des pièces

7. Le 1^{er} volume du *Nouveau Théâtre-Italien* contient un résumé de *la Mode* et de *la Désolation des Deux Comédies*.

d'intrigue en trois actes que Lesage et ses collaborateurs donnèrent — assez rarement il est vrai — aux théâtres forains. Lors de leur arrivée à Paris, les Italiens avaient joué très souvent des pièces en cinq actes ; vers 1718, ils commencèrent à abandonner cette forme longue, qui ennuyait les spectateurs, pour des pièces en trois actes ou en un seul, qui, comme ils pouvaient le voir par le succès des petites pièces foraines, convenaient mieux au goût du public.

Cependant les Italiens ne se contentèrent pas de jouer des comédies ayant pour prototypes celles de l'ancien Théâtre-Italien ou de la foire. Ils acceptèrent des pièces plus sérieuses et plus originales. Marivaux leur donna, en 1720, *L'Amour et la Vérité*, la première de ses comédies qui eût des représentations publiques, et continua pendant longtemps à écrire exclusivement pour leur théâtre, où beaucoup de ses meilleures œuvres virent le jour. En 1721, Delisle de la Drivetière y fit jouer son *Arlequin Sauvage*, l'un des premiers ouvrages qui donnèrent expression aux nouvelles théories qui allaient occuper l'attention des grands philosophes du siècle⁸. Marivaux et lui étaient les plus importants des auteurs qui composèrent pour la Comédie-Italienne des pièces de ton relativement sérieux ; d'autres, moins connus, suivirent leur exemple.

Les Italiens jouèrent aussi, à partir de 1719, des parodies des pièces données à la Comédie-Française ou à l'Opéra. Ils ne pouvaient que remarquer l'utilité pour les forains de ce genre mis en vogue à l'ancien Théâtre-Italien. Pour la composition des parodies de tragédies, le nouveau Théâtre-Italien avait l'avantage sur les spectacles de la foire parce qu'il jouissait d'une plus grande liberté d'expression ; on y pouvait donner une pièce entière en alexandrins, parodiant, autant qu'on voulait, les vers de l'auteur tragique, sans craindre l'intervention de la Comédie-Française.

Ainsi, entre 1718 et 1720, celle-ci vit à son regret que le succès du Théâtre-Italien devenait de jour en jour plus grand. Sa nouvelle popularité était due, surtout, aux efforts que firent les comédiens pour s'attacher des auteurs de talent et pour s'habituer à jouer en français ; mais on peut en attribuer une partie au fait que, les théâtres de la foire étant fermés, beaucoup de leurs habitués se dirigèrent vers le Théâtre-Italien plutôt que vers la Comé-

8. Cf. Fontaine, *Le Théâtre et la Philosophie du Dix-huitième Siècle*, p. 129-134.

die-Française, plus sérieuse, pour se dédommager de la perte de leurs spectacles préférés.

La Comédie-Française jugea bon alors de relâcher les règlements sévères de 1718 à l'égard des forains. A la Foire Saint-Laurent de 1720, ceux-ci jouèrent de vrais opéras-comiques sans que la Comédie en portât plainte, et vers la même date l'Opéra reçut de nouveau la permission de vendre son privilège au propriétaire d'un spectacle de la foire ⁹. Cette indulgence à l'égard des forains se continua pendant la Foire Saint-Germain de 1721 ¹⁰. Mais avant l'été de cette année-là, la face des choses changea : les Comédiens-Italiens prirent la décision d'ouvrir un théâtre à la Foire Saint-Laurent. Au dire des frères Parfaict, ils espéraient que leur troupe y serait seule, car ils croyaient que la Comédie-Française se préparait à faire fermer de nouveau les théâtres des « bateleurs » ¹¹. Toujours est-il que la Comédie n'en fit rien. Le Théâtre-Italien partagea le terrain avec les acteurs habituels de la foire, dont la popularité alors semble, à ce que disent les Parfaict, avoir égalé la sienne si même elle ne la dépassa pas ¹².

Ce fut pendant cette foire que Legrand fit jouer au Théâtre-Italien la première pièce qu'il y donna : *Belphégor*, représentée pour la première fois le 24 août. Cette comédie fut suivie, le 12 septembre, d'une autre intitulée *le Fleuve d'Oubli*. Toutes deux furent bien accueillies ¹³. *Les Amours Aquatiques* et *les Terres Australes*, petites pièces en un acte où Legrand collabora pour la première fois avec Dominique, furent représentées au même théâtre le 23 septembre, mais n'eurent ni ne méritèrent le succès des deux précédentes. En vérité, selon d'Origny, à la première représentation « on eut beaucoup de peine à achever » *les Terres Australes* ¹⁴.

En donnant *les Animaux Raisonables* à l'Opéra-Comique en 1718, Legrand avait agi dans l'intérêt de la Comédie-Française. Le même mobile le poussa, semble-t-il, à écrire pour le Théâtre-

9. Campardon, *Spectacles de la Foire*, vol. I, p. xxv.

10. Selon les frères Parfaict, la liberté dont jouissaient les forains pendant la foire Saint-Germain de 1721, était due au fait qu'ils étaient alors « protégés par quelques personnages de distinction » (Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. I, p. 223).

11. *Ibid.*, vol. I, p. 236-237.

12. Cf. *ibid.*, vol. I, p. 227-240.

13. *Mercury* de septembre 1721, p. 134 ; et d'octobre 1721, p. 187. Selon Desboulmiers (*Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 21 et 35). *Belphégor* eut dix-huit représentations consécutives et *le Fleuve d'Oubli*, seize.

14. D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 65.

Italien en 1721 : il voulait par ce moyen enlever quelques spectateurs aux autres théâtres de la foire. La politique habituelle de la Comédie était de faire tout son possible pour empêcher et les forains et les Italiens d'atteindre à trop de popularité ; elle se servait constamment des uns pour faire échec aux autres. Quand le Théâtre-Italien s'avérait relativement prospère, elle laissait les forains libres ; par contre, dès le moment où les bateleurs commençaient à prendre le dessus sur les comédiens d'outre-monts, elle se montrait aussi dure pour les premiers qu'amicalement disposée envers les seconds.

Suivant toujours cette politique, la Comédie fit fermer les spectacles de la foire le premier décembre 1721 ¹⁵ ; ce règlement resta en force jusqu'à la fin de 1723 ¹⁶. Pendant ce temps les Italiens continuaient à exploiter leur théâtre à la Foire Saint-Laurent. En 1722 quelques entrepreneurs forains réussirent, au moyen de marionnettes et de monologues, à donner des pièces malgré les défenses de la Comédie-Française ¹⁷ ; d'autre part, à en croire les frères Parfaict, les Italiens n'eurent pas beaucoup de succès ¹⁸. Legrand mit en français un canevas italien de Riccoboni père, *Polyphème*, qui parut le 13 août et ne se maintint que pendant sept représentations ¹⁹ ; on voit que la pièce n'ajouta guère au brillant de la saison du Théâtre-Italien.

Quelques mois plus tard, Legrand composa un spectacle pour une fête offerte par le duc de Bourbon au roi, lorsque, de retour de son couronnement à Reims, il fit un court séjour à Chantilly. Cet ambigu comique, le *Ballet des Vingt-Quatre Heures*, était spécialement remarquable par le fait que, pour le représenter, l'auteur se servit des acteurs de tous les théâtres de Paris — l'Opéra, la Comédie-Française, le Théâtre-Italien et les spectacles forains. (Ces derniers, comme on pouvait s'y attendre, ne furent pas chargés de faire autre chose que d'exécuter des tours d'acrobatie.) La singularité de cette réunion de troupes rivales ne laissa pas de frapper un contemporain, qui écrivit, dans une relation de la fête :

Là ces troupes antipathiques
Firent de si charmants accords

15. Bonnassies, *Les Spectacles Forains*, p. 44.

16. *Ibid.*, p. 46.

17. Les spectacles de marionnettes à la foire Saint-Laurent de 1722 donnèrent quatre pièces de Carolet et deux de Piron. Cf. Camody, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique*.

18. Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 6-11.

19. Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 113.

Qu'au milieu de leurs jeux comiques,
Elles ne paraissaient qu'un corps... ²⁰.

L'année suivante, à la Foire Saint-Laurent, les spectacles clandestins étaient moins redoutables pour la Comédie-Italienne qu'en 1722 ²¹. Par contre, cette dernière connut une amélioration de fortune. La grande attraction de cet été-là, à son théâtre, fut *Agnès de Chaillot*. Dans cette parodie de *Inès de Castro* de La Motte, Legrand écrivit, en collaboration avec Dominique, la première pièce du genre qui fût sortie de sa plume depuis qu'il avait quitté la province. *Agnès* parut le 24 juillet et obtint un succès qualifié de « prodigieux » par les frères Parfaict ²² ; elle eut vingt-quatre représentations « très suivies » ²³, et lorsque les Comédiens Italiens retournèrent en automne à l'Hôtel de Bourgogne, ils continuèrent à l'afficher ²⁴. Un peu plus tard, Legrand et Dominique leur donnèrent un prologue de circonstance intitulé *le Départ des Comédiens Italiens*, qu'ils jouèrent douze fois à partir du 24 octobre ²⁵.

Nous avons dit qu'apparemment Legrand travailla pour le Théâtre-Italien en 1721 surtout pour l'aider dans sa lutte contre les forains. De même était-il assez naturel qu'il continuât à lui donner sa collaboration en 1722, lorsque les autres spectacles de la foire, officiellement supprimés, restaient cependant très vivants. Mais il est impossible d'expliquer de la même façon le fait qu'il donna encore deux pièces aux Italiens en 1723, alors qu'ils ne subissaient plus la concurrence des forains.

La raison de cette conduite n'est pourtant pas loin à chercher. *Agnès* était la parodie d'une tragédie qu'on applaudissait chaleureusement alors à la Comédie-Française ; les sociétaires de ce théâtre n'étaient donc pas portés à craindre autant que d'habitude la concurrence de leurs rivaux. D'ailleurs il était même fort probable qu'une parodie d'*Inès*, si elle réussissait, travaillerait encore pour raviver l'intérêt du public à l'égard de la tragédie.

20. Faure, *La Fête Royale donnée à Sa Majesté...*, p. 10.

21. Les frères Parfaict disent (*Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 17) que les marionnettes dont les baraques constituaient les seuls spectacles forains d'alors n'avaient pas beaucoup de succès. D'autre part Carmody (*Répertoire de l'Opéra-Comique*) ne mentionne qu'une seule pièce donnée à la Foire Saint-Laurent de 1723 autre part qu'au Théâtre-Italien : *Le Mot Universel ou le Mirliton*, de Piron.

22. Parfaict, *ibid.*, vol. II, p. 15.

23. Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 183.

24. *Mercur* d'octobre 1723, p. 775.

25. Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 190.

Bien entendu, il ne faudrait pas nier que le besoin d'argent pour sa bourse personnelle, besoin que Legrand ressentait toujours, ait été pour beaucoup dans sa décision d'écrire *Agnès*, ainsi que ses autres pièces destinées au Théâtre-Italien. Et sans doute ce fut ce besoin surtout qui l'influença à collaborer avec Dominique dans *le Départ des Comédiens Italiens*, lorsqu'il savait par expérience qu'un tel travail rapportait des bénéfices. Il est néanmoins vrai qu'après 1723, quand les Comédiens-Italiens eurent quitté pour toujours leur théâtre de la foire, il reporta à l'hôtel de la Comédie-Française le champ de son activité comme imitateur des forains, et ne donna au Théâtre-Italien que des parodies de pièces jouées à la Comédie-Française ou à l'Opéra. Entre la date de la composition du *Roi de Cocagne* et celle du départ des Italiens de leur théâtre à la foire, il n'avait pas donné à la Comédie-Française de comédies dans le genre « forain » ; sur six pièces qu'il y fit jouer entre 1724 et 1727 (date de sa dernière comédie), cinq montrent, par des traits assez nombreux, leur parenté avec ce genre ²⁶.

Pendant ces quatre années, les théâtres de la foire jouissaient à nouveau d'une liberté entière. Peut-être la Comédie-Française était-elle arrivée à juger inutile tout effort de supprimer ces spectacles qui renaissaient toujours sous une autre forme : peut-être ne pouvait-elle rien pour empêcher la vente du privilège de l'Opéra à l'un des bateleurs. De toute façon, le privilège fut vendu, en 1724, à un entrepreneur appelé Honoré, qui l'exerça jusqu'en 1728 (date à laquelle il le vendit à Boizard de Pontau) sans être molesté par la Comédie-Française ²⁷.

Les années de 1721 à 1727 marquent la période de la vie de Legrand où sa production dramatique fut la plus grande et la plus variée : la qualité de ses pièces en souffrait quelquefois, mais elles sont intéressantes pour nous montrer à quel point l'auteur réussit à habituer le public du Théâtre-Français à voir sur cette scène des productions dans le goût de la foire.

26. *Le Philanthrope* seul, parmi ces six pièces, n'a rien en commun avec les productions de la foire.

27. Bonnassies, *Les Spectacles Forains*, p. 46.

CHAPITRE IX

Legrand imitateur de la foire et du nouveau Théâtre-Italien.

On a vu dans quelles circonstances Legrand continua, après 1718, à lutter contre la popularité des spectacles de la foire. S'étant aperçu de l'attrait presque infailible de la nouveauté pour le public d'alors, il essaya de réveiller sa curiosité en faisant représenter à la Comédie-Française des pièces dans le goût forain. Ensuite, lorsqu'il vit que les Comédiens Italiens éprouvaient à leur tour de la difficulté à soutenir la concurrence foraine, il leur donna des comédies où se voyait aussi l'influence des « bâteleurs ». Enfin, cherchant toujours des moyens originaux d'attirer des spectateurs à la Comédie-Française, il y fit jouer des pièces où il imitait la manière des Italiens.

En sa double qualité d'acteur et d'auteur au service de la Comédie, il se croyait obligé d'expliquer pourquoi il avait pris le parti de transporter pour ainsi dire la foire et l'Hôtel de Bourgogne sur la scène de ce théâtre. Dans les prologues de *l'Impromptu de la Folie*, *la Chasse du Cerf*, et *la Nouveauté*¹, il essaya de défendre son point de vue. Il avait eu la même intention en écrivant le prologue du *Roi de Cocagne* ; là, cependant, il s'était attaché plutôt à attaquer les forains qu'à expliquer ses raisons de copier leurs procédés. Par contre, dans ses autres prologues pour la Comédie-Française, il délaissait la satire des forains presque entièrement : on n'en trouve guère que dans *l'Impromptu de la Folie*, où Thalie, découverte à Montmartre par la Comédie-Française, explique pourquoi elle y fait un séjour :

Que veux-tu ? depuis un temps je n'étais presque plus occupée que pour les poètes de ce canton, ils sont trop lourds et trop paresseux pour me venir trouver jusqu'au sommet du Parnasse ; et j'ai pris le parti de venir vers eux. J'ai du moins ici le plaisir de dormir, et de me reposer de mes anciennes fatigues (Prol., sc. 2).

1. A vrai dire, *la Nouveauté* n'a pas de prologue, mais les cinq premières scènes, détachées du reste de la pièce, en tiennent lieu.

Legrand consacre la plupart de ses observations sur les théâtres à la défense de la comédie légère, qu'il justifie par les goûts du public, plutôt que par son mérite intrinsèque. Dans le prologue de *l'Impromptu de la Folie* et dans *la Nouveauté*, des amateurs des spectacles expriment eux-mêmes leurs préférences en matière de pièces de théâtre ; dans le prologue de *la Chasse du Cerf*, ce sont des sociétaires de la Comédie-Française qui discutent le succès relatif des divers genres qu'ils jouent.

Legrand dépeint le public comme très difficile à contenter. Momus, aux bords du Fleuve d'Ennui, annonce les spectacles du jour aux théâtres privilégiés. Il commence par l'Opéra, où l'on va jouer *Pyrame et Thisbé*. Un conseiller demande à une comtesse et une marquise si elles veulent aller entendre cette œuvre, mais la comtesse proteste qu'elle la connaît par cœur, et bien que le conseiller exprime son vif désir d'y aller, parce que « C'est toujours de la musique » (sc. 3), elle l'en empêche. Sur le Théâtre-Italien, les avis sont partagés. Quand Momus annonce *Arlequin Jouet de la Fortune*, la marquise dit que personne n'ira parce que la pièce est en italien ; elle ajoute encore :

...et la plupart de leurs pièces françaises se ressemblent toutes, elles roulent toujours sur le même pivot ; les amants y parlent sans cesse un langage guindé, aussi obscur pour moi que l'Italien même (sc. 3).

Cependant les Italiens ont des partisans parmi les délégués qui, dans le prologue de *l'Impromptu de la Folie*, sont envoyés à Thalie par le public. Là, M. Dimanche, marchand de la rue Saint-Denis, exprime le regret que lui cause leur absence temporaire. Il y a lieu de remarquer que M. Dimanche, que la Comédie-Française a présenté à Thalie en « homme approuvant de bonne foi tout ce qui lui fait plaisir » (sc. 3), exprime en général les opinions de la majorité. Un avocat, qui semble être guidé toujours par le snobisme, proteste qu'il n'aime les Italiens que quand ils parlent leur langue maternelle, à quoi un petit-maître répond que, ne comprenant pas l'italien, il ne les aime que lorsqu'ils jouent en français. Ces commentaires variés rapportent assez fidèlement la difficulté qu'éprouvaient les Italiens à contenter les divers éléments du public — difficulté reflétée par la variété de leur répertoire.

Naturellement, ce sont les spectacles de la Comédie-Française

dont le bon ou mauvais sort touche le plus Legrand. Thalie accuse le public de ce théâtre d'être trop difficile : « Il s'efforce en toute occasion de rabaisser mes nouvelles productions, pour relever mes anciennes qu'il ne veut plus voir » (*Impromptu de la Folie*, sc. 2). Momus exprime le même point de vue, en parlant des comédies du siècle précédent : « Chacun tombe d'accord qu'elles sont parfaites, on les a admirées autrefois, et l'on ne se donne pas seulement la peine de les venir voir aujourd'hui » (*Nouveauté*, sc. 2). A la scène suivante, les gens qui se trouvent aux bords du Fleuve d'Ennui donnent raison à Momus par la froideur avec laquelle ils entendent annoncer que les Comédiens Français vont jouer prochainement *le Misanthrope*, *Tartuffe* et *l'Avare*. La seule personne qui montre un peu d'intérêt à cette nouvelle est un bourgeois qui demande qu'on donne *l'Ecole des Femmes*.

La comédie « sérieuse », ancienne ou nouvelle, n'a pas beaucoup de succès auprès du public de l'époque. Dans *la Nouveauté*, le Temps montre à Momus deux petits-maîtres qui dorment tandis qu'un auteur leur lit « une comédie en cinq actes, écrite en vers sérieux » (sc. 2). Le manque de popularité de la haute comédie est dû en partie à l'absence d'auteurs de vrai talent, d'après ce que dit Thalie dans *l'Impromptu de la Folie*. Un avocat lui demande une nouvelle pièce, « une bagatelle », qu'il décrit comme suit :

Je souhaite une comédie en vers en cinq actes, où il y ait un caractère soutenu du commencement à la fin ; que l'intrigue soit bien conduite ; qu'elle tienne toujours l'auditeur en suspens, et se débrouille à la fin sans peine ; qu'il y ait dans cette pièce des mœurs, des sentiments, et surtout, qu'elle soit écrite noblement.

La muse répond :

Et vous appelez cela une bagatelle ? Oh ! vraiment, il y a longtemps que le moule de ces sortes d'ouvrages est cassé (sc. 3).

Legrand croit qu'un grand nombre d'amateurs du théâtre, quelles que soient leurs préférences avouées en matière de spectacle, partagent, au fond, les sentiments de M. Dimanche, qui exprime un avis tout à fait contraire à celui de l'avocat :

Parbleu, Monsieur l'avocat, vous parlez pour vous ; mais, avec votre permission, ce n'est pas là le goût général. Je suis marchand de la rue

Saint-Denis, et pour mon argent je veux me réjouir. Vous pouvez lire ces sortes de pièces dans votre cabinet, vous autres beaux esprits ; mais pour moi qui ne lis que mes livres de comptes, et qui ne vais à la Comédie que pour rire, tenez, les comédiens annonceraient cent fois des pièces de cette nature, que je n'irais pas à une (sc. 3).

Le prologue de *la Chasse du Cerf* montre l'embarras où se trouvent les Comédiens Français, lorsqu'ils ont besoin d'une nouvelle pièce. Ce prologue comporte une discussion entre quelques actrices de la Comédie, Legrand lui-même, et un autre personnage, présenté comme auteur de *la Chasse du Cerf*. M^{lle} Dufresne exprime la crainte que cette comédie, déjà acceptée par la troupe, ne contienne des scènes « un peu trop badines et trop folâtres pour notre théâtre », à quoi l'auteur répond : « Plaisant scrupule ! et c'est avec des pièces dans ce goût-là que les autres théâtres vous ruinent les trois quarts de l'année » (sc. 3). Enfin Legrand et l'auteur l'emportent sur les trois comédiennes, et l'on décide de jouer la pièce. Voici comment Legrand soutient sa cause :

On pourra la trouver mauvaise, mais peut-être on y rira, et si l'on y rit, on y reviendra, et j'aime mieux cela que ces grandes pièces ennuyantes vantées par quelques beaux esprits amis de l'auteur, parce qu'elles sont dans toutes les règles d'Aristote ; le public n'en dit point de mal, mais il ne les voit pas deux fois » (sc. 2).

Il avait déjà posé le problème qu'il résout ici, dans un couplet du divertissement de *l'Impromptu de la Folie* :

Le comique écrit noblement
Fait bâiller ordinairement,
A tout le monde il ne peut plaire.
Le plaisant passe pour bouffon,
On y rit sans le trouver bon,
Comment faire ?

Devant la nécessité d'opter pour « le comique écrit noblement » qui peut plaire à la critique mais qui n'amuse pas les spectateurs, ou le plaisant de la farce, Legrand n'hésita pas. On retrouve, dans les comédies qu'il écrivit pendant les dix dernières années de sa vie, à peu près tous les traits des farces « italiennes » et des opéras-comiques forains. Mais il est impossible de séparer ces productions en « comédies à la mode du Théâtre-Italien » et « pièces dans le goût de la foire » parce qu'il y avait trop de liens de parenté entre les deux genres.

On se rappellera qu'après la suppression de l'ancien Théâtre-Italien en 1697, son répertoire tomba entre les mains des forains, tandis que les auteurs de ses meilleures pièces se mirent à écrire exclusivement pour la Comédie-Française², qui ressentait ainsi en quelque sorte l'influence « italienne ». Celle-ci fut cependant prépondérante à la foire. La troupe de la Comédie avait déjà l'habitude de jouer des « dancourades » qui ressemblaient par beaucoup de points aux pièces du Théâtre-Italien, mais dont le plan était mieux établi. Les forains, tout au contraire, en étaient encore au stage de leur développement où ils donnaient des spectacles presque trop difformes pour mériter le nom de pièces de théâtre ; ils se jetèrent donc avec empressement sur les farces qui avaient été représentées par les Italiens.

Bientôt Lesage vint apporter à la forme des pièces foraines des changements qui les différenciaient nettement de ces canevas. Alors le nouveau Théâtre-Italien, à son tour, emprunta aux forains le genre qu'ils avaient perfectionné en son absence. Vers la même date, Legrand fit jouer son *Roi de Cocagne*, où il afficha l'intention d'imiter la foire sur la scène de la Comédie-Française. Ainsi les forains, qui autrefois avaient été heureux de glaner après le Théâtre-Italien, se virent, quelques années plus tard, en état de se faire copier par le successeur de ce théâtre, voire par la haute Comédie-Française elle-même.

Cependant, malgré les innovations de Lesage, les pièces foraines gardaient toujours certains traits qui faisaient partie de leur héritage de l'ancien Théâtre-Italien, tels les rôles d'Arlequin et ses comparses, les lieux d'action exotiques ou imaginaires, l'importance du décor, du spectacle et de la musique. Ainsi on retrouvait en une certaine mesure, au nouveau Théâtre-Italien, l'influence confondue de son prédécesseur et de la foire. A l'époque où Legrand commença à délaisser les petites farces « à la recette » pour écrire des pièces plus voisines de celles jouées à la foire et à la nouvelle Comédie-Italienne, il n'était plus possible de faire une distinction très nette entre les genres légers exploités à ces deux théâtres.

On remarque tout de suite la grande variété des sujets que Legrand traita dans ses dernières pièces. Ses premières farces pour la Comédie-Française avaient eu toutes, à peu près, la même intri-

2. Cf. ci-dessus, p. 32-33, 79.

gue conventionnelle qui se déroulait dans le milieu bourgeois de Paris. Legrand se rendait bien compte de la monotonie de cette trame si usée, comme il le laissait voir en disant dans le prologue de *la Chasse du Cerf*:

Voulez-vous toujours des tantes dupées par leurs nièces, des amants supplantés par leurs rivaux, des procureurs trompés par leurs femmes, et des notaires gagnés pour faire le dénouement ? Cela est trop commun, et l'on ne voit que cela dans la plupart des pièces d'aujourd'hui (sc. 3).

Dans ses dernières comédies, il suit souvent l'exemple des forains et des Italiens en utilisant un cadre fantaisiste qui lui permet de s'éloigner facilement de la vraisemblance. Ce cadre est quelquefois un pays imaginaire, comme dans *le Roi de Cocagne*, *les Terres Australes* et *les Amazones Modernes*, quelquefois un lieu d'allégorie, comme le Fleuve d'Oubli, ou le Fleuve d'Ennui que l'on voit dans les premières scènes de *la Nouveauté*. Trois pièces — *les Amours Aquatiques*, *la Chasse du Cerf* et *Porphème* — ont la Grèce antique pour lieu d'action. Le deuxième acte de *Belphegor* se passe aux enfers. Et Legrand introduit une atmosphère de fantaisie et un élément du merveilleux même dans une petite pièce comme *l'Heure de l'Audience*, où l'action a lieu à Paris : Arlequin et Trivelin, accusés d'avoir volé un marchand, sont sauvés par le sorcier Amboise, qui enchante la salle du tribunal et empêche ainsi les juges de les condamner à mort.

Souvent les titres mêmes des pièces foraines indiquent combien ces îles inconnues et ces paysages mythologiques étaient chers à leurs auteurs : *l'Île des Amazones* (Lesage et d'Ornéval, 1718), *la Reine de Monomotapa* (Fuzelier, 1718), *Arlequin Enée, ou la Prise de Troyes* (Fuzelier 1711), et *Arlequin aux Enfers* (Fuzelier, 1711)³ sont quelques exemples pris au hasard. Mais Legrand ne se bornait pas à utiliser les mêmes cadres que les forains ; il empruntait parfois des sujets d'intrigue qui avaient déjà été traités à la foire ou au Théâtre-Italien. Sa première pièce pour les Italiens, *Belphegor*, était tirée de la fable de ce titre de La Fontaine, et Babault en disait : « Legrand est un des premiers qui ait mis en action les contes de La Fontaine, mine précieuse si souvent exploitée par nos auteurs d'opéras-comiques⁴. » Mais un an avant la

3. Un catalogue utile des pièces représentées à la foire est donné par F. Carmody dans *le Répertoire de l'Opéra-Comique en Vaudevilles de 1708 à 1764*.

4. Babault, *Annales Dramatiques*, vol. II, p. 20.

représentation de *Belphégor*, Fuzelier avait fait jouer à la Foire Saint-Laurent *M^{me} Honesta, ou le Diable Marié*⁵. Cette pièce étant perdue, on ne peut savoir si, à part son sujet, elle avait des points en commun avec la comédie de notre auteur. On peut mieux juger de la ressemblance de *la Chasse du Cerf*, écrite par Legrand pour la Comédie-Française en 1726, avec *Diane et Endymion, ou l'Amour Vengé*, de Dominique et Riccoboni père, joués au Théâtre-Italien en 1721. On trouve un résumé de cette dernière pièce dans le premier volume du *Nouveau Théâtre-Italien* : l'Amour, pour se venger du mépris de Diane, la rend amoureuse d'Endymion ; à la fin il la prend en pitié et frappe Endymion aussi d'un de ses dards. Chez Legrand, c'est Actéon auquel l'Amour inspire une passion désespérée pour Diane. Lorsque le chasseur la voit dans son bain, Diane le punit en le métamorphosant en cerf, mais ensuite elle se repent et lui rend sa première forme. D'après le compte rendu de *Diane et Endymion*, il est évident que Legrand puisa dans cette pièce l'idée de quelques divertissements et des principales scènes bouffonnes de *la Chasse du Cerf*.

Belphégor, la Chasse du Cerf et *les Amazones Modernes* étaient en trois actes. Dans toutes ces comédies, la marche de l'action a une irrégularité caractéristique des pièces de l'ancien Théâtre-Italien et de celles du nouveau qui comportaient plus d'un acte. Le deuxième acte de *Belphégor* est un tissu de scènes satiriques, pendant lesquelles l'intrigue est entièrement délaissée. Dans *les Amazones Modernes*, l'action est coupée de temps en temps par des scènes de satire et de bouffonnerie, et dans *la Chasse du Cerf* non seulement des scènes épisodiques de ce genre, mais encore des intermèdes en musique, éparpillés un peu partout, ralentissent l'action.

L'intrigue est développée d'une façon moins décousue dans la plupart des pièces en un acte. Celles-ci se divisent, comme les petites comédies des forains, en pièces à intrigue, pièces à tiroirs, et prologues de circonstance. Sur trois d'entre elles qui appartiennent au premier groupe — *les Amours Aquatiques, les Brouilleries, ou le Rendez-vous Nocturne*, et *la Française Italienne* — les deux dernières offrent le plus d'intérêt. *Les Brouilleries* faisaient partie du *Ballet des Vingt-Quatre Heures*, et furent jouées à Chan-

5. Non imprimée. Mentionnée par Fuzelier dans une liste manuscrite de ses pièces pour la foire, citée par G. Cucuel dans « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique » dans l'*Année Musicale* de 1913.

tilly par les acteurs du Théâtre-Italien ; dans *la Française Italienne* les comédiens du Théâtre-Français imitaient le jeu des Italiens. Les deux pièces ont une intrigue plutôt régulière, et aussi vraisemblable que celles des farces données par Legrand à la Comédie-Française avant 1718. Dans *les Brouilleries* il s'agit d'une tentative d'Arlequin et Trivelin, valets, pour empêcher le mariage de Lelio et de Sylvia, afin de rompre en même temps celui de Scapin, valet de Lelio, avec Spinette, suivante de Silvia, dont Arlequin et Trivelin sont tous les deux amoureux. Le complot semble d'abord devoir réussir, mais l'indiscrétion des deux conspirateurs fait tout découvrir à la fin. L'intrigue de *la Française Italienne* ressemble encore plus étroitement à celles des premières farces de l'auteur : au moyen de plusieurs déguisements, la suivante d'Agathine empêche le mariage de sa maîtresse avec le vieux tuteur et fait signer à celui-ci, en qualité de témoin, un contrat de mariage entre Agathine et Lucidor, contrat qu'il croit signer en époux.

Deux pièces à tiroirs écrites par Legrand pour la Comédie-Française et pour le Théâtre-Italien se conforment très exactement au genre développé à la foire. Elles sont, comme leurs modèles forains, entièrement dépourvues d'intrigue. L'éditeur du *Mercure*, en donnant un commentaire sur *le Fleure d'Oubli* à l'occasion de sa première représentation, écrivit :

L'auteur ne s'est proposé dans sa pièce que de faire passer en revue certains caractères qu'il a jugés les plus propres à corriger les mœurs en riant... Il est aisé de juger, par là, combien ces sortes de comédies sont faciles. Il ne faut qu'établir un rendez-vous général d'hommes ridicules, pour faire une pièce à ne point finir ⁶.

Un simple coup d'œil sur les titres de quelques productions à la foire montre combien cette formule y était à la mode ⁷. *Le Fleure d'Oubli*, représenté au Théâtre-Italien en 1721, fait suite à la comédie de *Belphégor*, jouée quelques semaines auparavant : Trivelin, ayant accompagné Belphégor aux enfers, a reçu de Pluton la charge de distributeur en chef des eaux du Léthé. Pluton a accordé la permission aux vivants de venir boire de l'eau du fleuve, qui, bien qu'elle fasse oublier aux morts toute leur vie passée, ne fait oublier aux vivants que les choses qu'ils ne veulent pas se rappeler. Voilà le rendez-vous établi ; les hommes ridicules ne tardent pas à arri-

6. *Mercure* de décembre 1725, vol. II, p. 1395.

7. Cf. *le Temple de l'Ennui* (Lesage et Fuzelier, Foire Saint-Germain, 1716), et *le Caprice* (Piron, Foire Saint-Germain, 1724).

ver. Dans *la Nouveauté*, jouée au Théâtre-Français en 1727, le cadre est de la même espèce, mais encore plus artificiel : on voit, au lever du rideau, le Fleuve d'Ennui, à côté duquel est le Temps, qui « passe et repasse tous les mortels de la joie à la tristesse, et de la tristesse à la joie » (sc. 2). Près du fleuve viennent diverses gens, parmi lesquels une foule de personnes ennuyées par la monotonie des spectacles de la Comédie-Française et de l'Opéra. Mais la Nouveauté arrive, et s'efforce de chasser leur ennui en donnant, sur la scène du Théâtre-Français, audience à tous ceux qui veulent la consulter.

En dehors des prologues dont Legrand fit précéder quelques pièces jouées à la Comédie-Française, il travailla avec Dominique sur un seul prologue de circonstance pour le Théâtre-Italien — *le Départ de Comédiens Italiens*, joué en 1723. Un prologue du même titre avait été donné à l'ancien Théâtre-Italien par Dufresny en 1694 ⁸ — cette coïncidence sert à nous rappeler, encore une fois, combien les forains étaient redevables aux Italiens des genres qu'ils exploitaient. La pièce de Legrand et Dominique fut composée en un moment où les acteurs du Théâtre-Italien avaient l'intention de faire un voyage à Londres, à la demande de la princesse de Galles, qui désirait les voir jouer. Ils obtinrent la permission d'aller passer quelques mois en Angleterre, mais au dernier moment Louis XV leur ordonna d'aller jouer pour lui à la Cour, et ils ne purent partir. Ils représentèrent toutefois la pièce, avec un changement du dénouement ⁹. D'après l'analyse qu'en donne le premier volume du *Nouveau Théâtre-Italien*, on voit que c'était une simple satire basée sur la rivalité entre les théâtres. La Comédie-Française (habillée en Romaine, comme toujours dans les prologues des forains), l'Opéra et la Foire viennent témoigner leur feinte douleur de voir partir leur chère amie la Comédie-Italienne — douleur qui devient tout de suite très réelle quand Arlequin vient annoncer que celle-ci restera à Paris. Détail intéressant : la Foire, au moment où elle croit que la Comédie-Italienne partira, la prie de parler en sa faveur à la Comédie-Française et à l'Opéra, afin qu'ils laissent les forains en paix pendant l'absence des Italiens.

Tous les genres de petites pièces exploités à la foire sont donc

8. *Théâtre-Italien* de Gherardi, vol. V.

9. *Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, « Mémoire pour servir à l'Histoire de la Comédie-Italienne », p. XXI.

représentés dans l'œuvre de Legrand. Il prit aussi des forains l'idée de réunir deux ou trois petites comédies dans un ambigu-comique. *Belphégor* et *le Fleure d'Oubli*, qui parurent à quelques jours de distance, ont l'air d'avoir été destinés à former un tel spectacle, composé, comme l'étaient très souvent ceux de la foire, d'une pièce à intrigue et d'une pièce à tiroirs. *Le Triomphe du Temps*, comprenant un prologue et trois pièces à intrigue, en constituait un autre. Dans un troisième, *l'Impromptu de la Folie*, l'auteur obtint la variété qui était l'un des attraits des ambigus-comiques forains en faisant suivre un prologue satirique de deux petites comédies à intrigue, mais dont l'une était « dans le goût français », et l'autre « dans le goût italien ».

Comme l'on s'y attendrait, les personnages de ces dernières pièces de Legrand sont des plus variés. Naturellement, dans toutes les comédies destinées au Théâtre-Italien, les rôles principaux sont écrits pour Arlequin et Trivelin, qui, en compagnie de Pantalon, le Docteur, ou d'autres de leurs camarades traditionnels, coudoient des personnages allégoriques ou mythologiques, aussi bien que des bourgeois du temps et des originaux de toute espèce. Dans *Belphégor*, Trivelin est un paysan qui devient le complice du démon ; Arlequin, valet de celui-ci, rend visite à Pluton et Proserpine aux enfers. Dans *Polyphème*, Arlequin accompagne Ulysse et faillit fournir un repas au Cyclope. Dans *la Nuit* et *l'Heure de l'Audience*, séries de scènes qui constituent les deux premières parties du *Ballet de Vingt-Quatre Heures*, Arlequin et Trivelin sont associés à un sorcier. La distribution de ces deux petites pièces offre d'ailleurs un intérêt tout particulier : elles furent jouées à Chantilly par les troupes réunies de la Comédie-Française et du Théâtre-Italien, de sorte que Legrand et La Thorillière parurent sur scène côte à côte avec Pantalon et le Docteur ¹⁰.

Arlequin, Trivelin et leurs camarades gardent toujours dans ces pièces leur caractère traditionnel : Legrand ne songe pas, comme Marivaux, à faire d'Arlequin un amoureux, ni comme Delisle à en faire une espèce de philosophe. Chez notre auteur, il est toujours naïf et balourd, souvent fripon. Trivelin, qui, lui aussi, devient facilement scélérat, est plus fin : c'est à lui que sont confiés le rôle du paysan malin dans *Belphégor* et celui de l'apôtre du

10. La première édition du *Ballet des Vingt-Quatre Heures* donne la distribution des rôles à la représentation à Chantilly.

bon sens dans *le Fleuve d'Oubli*. La bouffonnerie associée aux noms d'Arlequin et de Trivelin paraît surtout dans *la Nuit* et *l'Heure de l'Audience*, les *Brouilleries*, et *la Française Italienne*.

Les lazzi d'Arlequin dans les *Brouilleries* sont tout à fait semblables à ceux qu'il avait l'habitude de faire au Théâtre-Italien. Il veut brouiller Scapin et Spinette : une partie de son stratagème consiste à s'habiller d'un côté de son costume ordinaire, de l'autre en petit-maître, de sorte qu'en se retournant continuellement il se fait prendre par Scapin pour deux personnages différents. Lorsque Scapin s'effarouche du prétendu petit-maître, qu'il croit un autre soupirant de Spinette, Arlequin feint d'aider son camarade et de se battre contre lui-même, mais fait tomber tous les coups sur Scapin ¹¹. Plus loin, dans la même pièce, il y a une scène assez amusante où Trivelin, déguisé en Scapin, fait la cour à Arlequin déguisé en Spinette. Legrand semble avoir puisé l'idée de cette situation dans une scène du *Mariage entre les Vivants et les Morts*, pièce anonyme jouée au Théâtre-Italien quelques mois avant la composition des *Brouilleries* ¹².

Ce n'était pas l'Arlequin, le Pantalon, et la cantatrice Violetta du Théâtre-Italien qui jouaient dans *la Française Italienne*, mais des acteurs du Théâtre-Français qui les contrefaisaient. Pour souligner le caractère « italien » de la pièce, Legrand écrivit une partie du dialogue en un langage hybride, moitié français, moitié italien. Sa fille Charlotte, qui jouait une suivante déguisée d'abord en Italienne, puis en Arlequin, y copiait une chanson de Violetta, et exécutait des lazzi d'Arlequin. Avec Armand, qui jouait Pantalon, elle reçut des compliments bien mérités pour l'interprétation de son rôle ¹³.

Dans deux autres pièces représentées à la Comédie-Française, Legrand semble avoir voulu copier des scènes comiques d'après le Théâtre-Italien. Les bouffonneries de Zacorin déguisé en singe, dans *la Chasse du Cerf* (A. II, sc. 6-9), rappellent celles d'Arlequin

11. N. M. Bernardin (dans *La Comédie-Italienne en France*, p. 30-31) a fait remarquer le plaisant de ce lazzi, exécuté par Arlequin habillé d'un côté en homme et de l'autre en femme, dans *Arlequin Lingère du Palais*, pièce de Noland de Fatouville jouée à l'ancien Théâtre-Italien en 1694.

12. Dans le premier volume du *Nouveau Théâtre-Italien* on trouve un résumé du *Mariage entre les Vivants et les Morts*, joué en janvier 1722. *Le Ballet des Vingt-Quatre Heures* fut représenté en novembre de la même année ; dans la préface, Legrand dit : « Ce ballet a été ordonné, composé, appris et représenté en moins de trois semaines. »

13. Cf. ci-dessus, p. 20-21.

dans l'un de ses travestissements invraisemblables. Quelques propos de Crispin dans *les Amazones Modernes* conviendraient également à ce personnage. Quand Maître Robert lui demande l'explication de son bizarre costume de femme, Crispin explique :

Hélas, Monsieur, comme mon mari fut tué hier dans le combat, j'ai prié qu'il me fût permis d'en porter le deuil au moins tout aujourd'hui, et je m'amusais en badinant à conter et à faire répéter mes doléances aux échos de ces rochers (A. I, sc. 14).

Il semble évident que l'acteur qui jouait ce rôle essayait d'imiter aussi la pantomime d'Arlequin dans sa description du combat naval. Ce récit est semblable à celui d'Arlequin dans la deuxième scène du *Port-à-l'Anglais*, d'Autreau, représenté à la Comédie-Italienne en 1718¹⁴ ; il se termine :

... Vous saurez donc pour achever mon discours, que notre vaisseau ayant aperçu ceux des Amazones, commença à changer de visage : il tint ferme cependant, mais voyant qu'on avançait sur lui, il se mit à se sauver à toutes jambes. On court sur nous, nous nous retournons ; on nous attaque, nous nous défendons, et nos gens disputent longtemps le terrain. Tantôt les Amazones avaient le dessus, tantôt elles avaient le dessous. Bref enfin la victoire se déclare pour elles ; elles nous taillent en pièces, et le combat finit faute de combattants (A. I, sc. 14).

Plusieurs de ces comédies contiennent des personnages mythologiques. Pluton et son entourage, dans *Belphegor*, sont essentiellement des comiques, de même qu'Ulysse et le Cyclope dans *Polyphème*. Par contre, dans *la Chasse du Cerf* et *les Amours Aquatiques*, Diane et Actéon et les dieux des sources et des fleuves ont les rôles principaux. Thalie, que nous avons déjà vue dans le prologue du *Roi de Cocagne*, reparait dans celui de *l'Impromptu de la Folie*. Momus a également un rôle dans ce dernier prologue, et on le revoit dans *la Nouveauté*, où il annonce que depuis sa disgrâce¹⁵ il est devenu « courtier des spectacles ». La Nouveauté elle-même est le personnage principal de cette comédie, de même que la Folie dans la pièce qui porte son nom. D'autres personnages allégoriques sont ceux du *Départ des Comédiens Italiens*, où tous les théâtres de Paris sont caricaturés, comme dans tant de prologues de circonstance joués à la foire. L'allégorie y était

14. Imprimé dans le *Nouveau Théâtre-Italien*, vol. II.

15. Allusion à *Momus Exilé* (1725), parodie par Fuzelier du *Ballet des Eléments* de Roy.

bien à la mode à ce moment-là, et l'on n'a qu'à feuilleter le catalogue des pièces foraines¹⁶ pour voir combien d'entre elles comportaient des rôles pour le Caprice, l'Ennui, la Raison, la Folie et bien d'autres encore.

Si Legrand met en scène beaucoup de dieux et de héros de la Grèce antique, et de personnifications d'idées abstraites, il laisse une place encore plus large à ses contemporains. Souvent, et surtout dans les pièces à tiroirs, ils ne paraissent qu'en caricature, pour se voir bafouer. A l'exception de quelques scènes, la satire contenue dans ces dernières pièces n'offre rien de très nouveau. L'auteur insiste plutôt sur les sujets traditionnels de raillerie, comme les femmes et les policiers ; mais les saillies sont introduites souvent d'une façon un peu différente que dans ses premières farces. Les allusions aux mœurs du temps sont parfois faites au moyen de comparaisons entre la France et un pays imaginaire, comme dans *le Roi de Cocagne*, *les Terres Australes* et *les Amazones Modernes*. Et, même dans les pièces « à intrigue », des scènes entières sont consacrées à une satire qui n'a rien à voir avec l'action. L'une des plus amusantes de ces scènes est dans *les Amazones Modernes*. Sur le théâtre on voit un groupe de prisonniers des Amazones occupés à des petits travaux féminins. La Major de l'armée des Amazones les interroge afin de pouvoir donner à chacun une tâche qui lui convienne. Parmi eux, Papillot-tin de Lorgnenville, petit-maître « amphibie », de robe et d'épée, comme il le dit lui-même, qui est condamné à filer la quenouille, et Anonyme de Pestenville, poète satirique normand, que l'on condamne à la bastonnade. « Mais », proteste ce dernier, « j'en aidéjà reçu dans mon pays ». — « Cela te paraîtra moins étrange », répond durement la Major. Les derniers prisonniers à être interrogés sont les acteurs d'un opéra de campagne, que la Major veut renvoyer en France, car « il y a là des académies de musique qui ont grand besoin d'être recrutées ». Maître Robert est surpris que la Major ne veuille pas garder les femmes de la compagnie pour Amazones, mais elle répond : « Eh ventrebleu qu'en faire dans nos troupes ? nous n'avons pas ici de financiers à mettre à contribution. » (A. II, sc. 19.) La scène finit par un divertissement qu'exécutent les chanteurs et danseurs de cette troupe d'opéra.

La satire de l'actualité, que l'on a vue surtout dans *Cartouche* et *Plutus*, reparaît dans *Belphégor* et *le Fleuve d'Oubli*. Toutes ces

16. Carmody, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique*.

pièces furent jouées pour la première fois en 1720 ou 1721, époque où les affaires des financiers et des agioteurs fournissaient une matière particulièrement riche aux satiristes. *Belphégor et le Fleuve d'Oubli* parurent peu de temps après que Law, ruiné lui-même par l'échec de son système, avait pris la fuite, et les actions de sa compagnie, qui peu de temps auparavant avaient atteint un prix démesuré, et avaient été acceptées de préférence à l'argent comptant, avaient perdu presque toute valeur. C'est au financier écossais que Trivelin pense quand il demande à Belphégor, qui fuit ses créanciers : « N'êtes-vous pas quelque agioteur qui se sauve en pays étranger ? » Le démon veut à tout prix que Trivelin le cache, et s'efforce de gagner son aide en lui promettant : « Je ferai plus pour toi que si je te donnais de l'argent comptant. » Le paysan, se souvenant évidemment des expériences de l'an passé, répond : « Il n'y a pourtant rien au-dessus de cela aujourd'hui » (A. I, sc. 4). Un peu plus tard, Belphégor fait allusion à ceux qui, au milieu de la pauvreté générale qui succéda à la chute du système, gagnent de l'argent en vendant cher les marchandises rares : il parle d'un démon de ses amis « qui fait grêler sur les vignes en faveur de ceux qui... ont fait de grosses provisions » de vin (A. I, sc. 8). Le ressentiment de tout le monde contre les hommes de finance qui continuent leur vie de luxe tandis que les autres meurent de faim est exprimé dans un « affreux couplet »¹⁷ chanté par le financier Turcaret. Selon Eugène Lintilhac, ce couplet marque la date de la dernière des attaques faites, à l'imitation du *Turcaret* de Lesage, contre les hommes d'argent¹⁸ :

C'est un plaisir pour mes semblables
De voir les autres misérables,
Ils ne s'embarrassent que d'eux.
En moi la pitié ne peut naître ;
Si tout le monde était heureux,
Quel plaisir aurais-je de l'être ! (A. III, sc. 6.)

Dans le *Fleuve d'Oubli* (sc. 2) il y a un marquis « de fraîche date » qui a gagné un million « en moins de six mois » : il représente évidemment l'un de ceux qui avaient fait d'énormes bénéfices dans la rue Quincampoix. Il voudrait oublier qu'il a été jadis petit commis, mais toutes ses connaissances le lui rappellent — même son

¹⁷. Desnoiresterres, *La Comédie Satirique*, p. 14.

¹⁸. Lintilhac, *Histoire Générale du Théâtre en France*, vol. IV, p. 209.

cocher, à une occasion où le marquis l'avait maltraité, a menacé de se plaindre au père de celui-ci, le père étant un de ses anciens camarades. Trivelin lui conseille de ne pas oublier son passé, disant que c'est là la seule façon de le faire oublier aux autres.

En écrivant *le Fleuve d'Oubli* et *la Nouveauté*, pièces à tiroirs, Legrand cherchait plus que partout ailleurs à trouver de nouveaux sujets de satire parmi les figures de son temps, ou du moins à présenter sa satire d'une manière nouvelle. A en juger par les comptes rendus de ces deux pièces dans le *Mercure*¹⁹, le parterre était d'avis qu'il avait réussi, à part quelques scènes de *la Nouveauté*. Legrand retrancha ces scènes et les remplaça par d'autres, après quoi le public trouvait la pièce bien meilleure²⁰. Elle contient quelques portraits qui nous semblent spécialement amusants — ceux d'un novelliste, un musicien et un poète. De ces trois personnages, le premier était probablement celui qui, jusqu'alors, avait été le moins souvent mis sur scène. Il arrive en demandant à la Nouveauté, sans reprendre haleine, des nouvelles « d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne, de Turquie, d'Arabie, de la Chine, de la Cochinchine, de... ». Après lui avoir relaté celles de dernière heure de l'Ethiopie, la Nouveauté lui demande qui il est, et il se décrit :

Je ne suis rien. J'ai près de cent écus de revenu. Je passe les journées entières au café à apprendre et à débiter les nouvelles. Je tire un tribut de la réussite, ou des chutes des pièces de théâtre. Voilà tout mon emploi.

Il veut savoir si la pièce que la Nouveauté a annoncée pour le soir à la Comédie-Française sera bonne ou mauvaise :

LA NOUVEAUTÉ : Selon. Qu'en pensent vos messieurs ?

LE NOUVELLISTE : Ma foi, pas grand'chose ; voilà cependant un billet de parterre que j'ai reçu de la part de vos partisans pour vous applaudir ; mais en voici en même temps un autre de la part de la cabale pour vous siffler ; j'entrerais à la Comédie avec l'un, et je souperai avec l'autre.

19. *Mercure* d'octobre 1721, p. 127-129 ; et de janvier 1727, p. 140-147.

20. *Ibid.*, janvier 1727, p. 139-140. La facilité avec laquelle on pouvait faire des modifications dans les scènes composant une pièce à tiroirs, ou faire des substitutions dans les petites farces d'un ambigu-comique, était un avantage très apprécié par tous les auteurs forains. Legrand lui-même, lorsque *la Chasse du Cerf*, à ses premières représentations, ne plaisait pas au public, réduisit la pièce à deux actes et la fit jouer avec le prologue de *l'Impromptu de la Folie* et *la Française Italienne* (*Mercure* d'octobre 1726, p. 2345 ; et Parfaict, *Dictionnaire*).

LA NOUVEAUTÉ : Et pour qui vous déclarerez-vous ?

LE NOUVELLISTE : Je resterai neutre, comme j'ai fait à l'Opéra dans la dispute des Pellissiens et des Mauriens (sc. 10).

Une note apprend au lecteur de la pièce que les Pellissiens et les Mauriens étaient les partisans de M^{lles} Pellissier et le Maur, qui jouaient Thisbé tour à tour à l'Opéra.

Mais le musicien et le poète, quoique leurs confrères eussent servi de cible aux satiristes depuis des années, valaient à Legrand les scènes les plus amusantes de *la Nouveauté*. Le musicien, La Cascade, vient chercher l'aide de la Nouveauté pour faire accepter un nouvel opéra de sa façon, opéra qui diffère des autres ouvrages du genre en ceci qu'il est sans paroles. Il en explique la forme peu banale en disant que « depuis longtemps on attribue la chute de tous les opéras nouveaux aux poèmes ». Les acteurs chargés de l'interprétation de son œuvre « chanteraient seulement les notes, et gesticuleraient comme s'ils disaient les plus belles choses du monde ». La Nouveauté consent à répéter un morceau avec lui, pour en voir l'effet. Il lui apprend le sujet, qui est tiré de l'histoire romaine :

Mon opéra se nomme *Antonin Caracalla*, et voici la scène où cet empereur ayant enlevé une vestale de son temple, la veut contraindre d'abandonner le culte de ses dieux pour être impératrice... Allons, Madame, figurez-vous que vous êtes vestale ; c'est un rôle qui convient assez à la Nouveauté ; et moi, je suis Antonin Caracalla. Un prélude de basse vous annonce mon arrivée, et je commence par vous déclarer mon amour. Vous êtes fort étonnée, et me répondez avec fierté ; je ne me rebute point, et je reviens à la charge ; vous me dites des injures, je vous menace, vous vous retranchez toujours sur votre vertu : je vous fais entendre que c'est cette même vertu qui a fait naître mon amour, et je vous débite une sentence, accompagnée de deux dessus de violon, pour vous prouver que la vertu doit céder à l'amour. Vous combattez mon sentiment, je l'appuie ; ce qui forme un *duo* contradictoire qui fera un effet merveilleux (sc. 13).

La Cascade et la Nouveauté répètent alors la scène selon les instructions du musicien. Y a-t-il lieu d'être étonné que ce morceau de burlesque, bien joué, ait paru risible ? Car ce fut du burlesque tout pur, et ne ressembla à rien autant qu'aux pièces « à la muette » ou « en jargon » au moyen desquelles les forains avaient su se mettre à l'abri des poursuites de la Comédie-Française qui leur défendait la parole, en se moquant en même temps du jeu de

leurs rivaux privilégiés. Il est vrai que dans les pièces en jargon les acteurs prononçaient des syllabes inintelligibles au lieu de chanter des notes sans paroles, mais cette différence est le résultat naturel du fait que les pièces en jargon étaient des burlesques de la Comédie-Française et non pas de l'Opéra ; les auteurs des tragédies en jargon et celui de l'opéra sans paroles font usage des mêmes procédés pour se moquer du théâtre sérieux.

La scène entre la Nouveauté et La Cascade est suivie d'une autre qui, malgré le commentaire défavorable de l'éditeur du *Mercur*²¹, paraît plus piquante à la lecture — la scène de l'opéra sans paroles dépendant, quant à son effet maximum, du jeu des acteurs. Un poète, La Rimaille, arrive tandis que la Nouveauté et La Cascade sont en train de répéter l'opéra. La Nouveauté lui explique l'embarras où La Cascade se trouve. La Rimaille est d'avis qu'on devrait plutôt blâmer les musiciens du manque de succès des opéras : ceux-ci ont fait tomber trois de ses poèmes de suite. Alors il a pris le parti de vendre en gros les vers qu'il a « en magasin » aux musiciens qui en auront besoin :

... les musiciens n'auront qu'à inventer ou choisir leurs sujets eux-mêmes, en amener les divertissements à leur fantaisie, et en composer la musique, et ils trouveront chez moi des vers tout faits pour le remplissage. J'en ai d'amour, de haine, de dépit, de vengeance, d'infidélité, de constance. Pour les dieux, pour les démons, pour les rois, pour les bergers, enfin on trouvera de tout dans ma boutique et à juste prix.

La Cascade trouve cette idée assez pratique, et demande au poète le prix de « la garniture complète d'un opéra ». La Rimaille consent enfin à vendre ses vers cent dix sous le millier « à les prendre au hasard » — prix qui semble excessif au musicien ; mais La Rimaille insiste qu'ils sont de la meilleure qualité. Pour faire un opéra il n'en faut que six cents, « qui à les prendre l'un portant l'autre, feront cent toises ». Un dernier problème se pose :

LA CASCADE : Mais comment ajuster à ma musique ceux qui sont trop courts ou trop longs ?

LA RIMAILLE : Cela vous sera aisé. Mes vers prêtent, ils s'allongent et se raccourcissent comme on veut, et on en peut ôter ou y ajouter une épithète ou un adverbe, sans qu'il y paraisse. Par exemple :

Coulez, ruisseaux, sans murmure.

21. Celui-ci en dit : « ... elle n'a fait qu'un médiocre plaisir après celle du musicien » (*Mercur* de janvier 1727, p. 145).

Si ce vers est trop court, vous pouvez l'allonger ainsi :
Coulez, coulants ruisseaux, murmurez, sans mur-
 [mure.

Et ainsi du reste (sc. 14).

L'une des caractéristiques du genre forain était, comme nous l'avons vu, l'emploi de décors bizarres ou compliqués et de machines. Le Théâtre-Italien lui aussi avait l'habitude de compter sur ces moyens pour ajouter à l'attrait de ses comédies. Donc Legrand, dans ses dernières pièces, en fait un usage copieux. Souvent le lieu d'action se prête facilement à un décor exotique : il en est ainsi surtout dans *Belphégor*. Le deuxième acte se passe aux enfers, et comprend un divertissement exécuté par une « troupe d'ombres ». Au début du troisième acte, Arlequin revient des enfers sur le dos d'un monstre qui paraît en l'air au-dessus du théâtre, jetant du feu par les narines. Un peu plus tard, Trivelin, pour prouver son pouvoir magique, prononce des paroles à la suite desquelles, selon les indications scéniques, « Le théâtre paraît tout en feu. Les ifs du jardin poussent des gerbes d'artifice » (A. III, sc. 7).

Il faut dire que dans les pièces données au Théâtre-Français, Legrand ne demanda jamais plus à ses collègues de faire d'aussi grandes dépenses que dans *le Roi de Cocagne* pour produire des effets de spectacle. Cependant les décors de certaines pièces ont dû présenter un caractère peu usité dans ce théâtre — ou du moins on le croirait volontiers d'après les indications scéniques détaillées fournies par l'auteur. Voici celles qui paraissent en tête de *la Nouveauté* :

Le théâtre représente un bois de cyprès dépouillés de verdure, au travers duquel (*sic*) passe le Fleuve de l'Ennui, dont les eaux sont noires et bourbeuses. On voit sur les bords plusieurs personnes de divers caractères qui attendent que le Temps vienne les passer, et les tirer de ce triste lieu, et plusieurs images de gens qui s'ennuient.

La forêt en montagne et l'île rocheuse couverte en partie de tentes d'Amazones, qui forment le décor de *la Chasse du Cerf* et des *Amazones Modernes*, n'offrent pas grand intérêt. Beaucoup plus piquant est le décor du prologue de *l'Impromptu de la Folie*, qui représente Montmartre. Un âne remplace Pégase au sommet du mont ²² ; Thalie dort à côté. Un « chœur d'ânes », placé der-

22. Indication scénique donnée dans un manuscrit de *l'Impromptu de la Folie* aux Archives de la Comédie-Française.

rière le théâtre, interrompt de ses braiements la chanson de vau-deville par laquelle la pièce commence.

Ce prologue et *la Nouveauté* sont d'ailleurs intéressants à cause de la forme du dialogue. Aucune des comédies que Legrand avait données à la Comédie-Française jusqu'alors, quelle qu'ait été l'importance de la musique et du spectacle, n'avait eu réellement la forme de l'opéra-comique. Beaucoup d'entre elles avaient comporté des divertissements, avec des effets de scène impressionnants, qui coupaient l'action, mais ces parties en musique étaient toujours amenées de telle façon que les spectateurs en fussent avertis d'avance : les pièces en question ne comportaient donc pas l'alternance, sans distinction, du chant et du langage parlé dans le dialogue, qui caractérise l'opéra-comique. Par contre, dans *l'Impromptu de la Folie* et *la Nouveauté*, la Comédie-Française, la Folie, le Temps et la Nouveauté s'expriment parfois en parlant, parfois en chantant, sans que personne vienne prévenir les spectateurs de ces changements²³. Ainsi les deux pièces se conforment pleinement à la définition de l'opéra-comique, par opposition à la comédie mêlée de chansons.

Legrand était donc arrivé à reproduire, sur la scène du Théâtre-Français, tous les traits des pièces de la foire. En ce temps où la concurrence entre les théâtres de Paris était si vive, il était inévitable qu'il devînt l'objet des représailles des forains. Ceux-ci aimaient se moquer, en toute occasion, des nouvelles productions de leurs rivaux, et considéraient Legrand comme un ennemi particulièrement dangereux.

La première parodie foraine que nous connaissions d'une de ses pièces est *l'Ouvrage d'une Minute, ou la Course Galante*, de Carolet, parodie du *Galant Coureur*, dont l'autre titre était *l'Ouvrage d'un Moment. La Course Galante*, jouée le 19 septembre 1722 par la troupe de marionnettes de La Place à la Foire Saint-Laurent, n'eut pas de succès²⁴ et ne fut pas imprimée. *Le Philanthrope* formait le sujet d'une scène des *Vacances du Théâtre*, données par Fuzelier à la Foire Saint-Germain le 1^{er} avril 1724. Cette pièce était une sorte de revue comprenant de petites parodies des pièces

23. Sauf à la quatrième scène du prologue de *l'Impromptu de la Folie*, où la Comédie-Française dit, juste avant l'entrée de la Folie sur scène, que celle-ci « est depuis un temps si entêtée de l'Opéra, qu'elle ne marche plus qu'en chantant et en dansant ». Mais aux deux premières scènes du même prologue, la Comédie elle-même parle et chante alternativement, comme si c'était sa manière habituelle de s'exprimer.

24. Cf. Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 9.

nouvelles jouées au Théâtre-Français l'hiver précédent. Fuzelier y faisait allusion à l'échec du *Philanthrope* au temps de sa première représentation, en faisant dire de son personnage principal :

Morguoy je sis bian étoné
De ce que Paris l'a barné
Avec un si bon caractère ! (sc. 7).

Cependant, lorsque Legrand eut réduit ses trois actes à un seul, le *Philanthrope* eut vingt représentations de suite ²⁵. Une remarque de Thalie, dans le prologue de *l'Impromptu de la Folie*, première pièce que Legrand donna à la Comédie-Française après la représentation des *Vacances du Théâtre*, semble avoir été faite pour répondre à la critique du *Philanthrope* contenue dans cette parodie. Thalie, dans un dialogue avec la Comédie-Française, se plaint de ce que l'on se montre moins indulgent pour les comédies nouvelles que pour les tragédies, et termine ainsi ses remarques :

... Mais ce qu'il y a de consolant pour moi, c'est qu'on voit telles pièces comiques qui n'ont pas été applaudies d'abord, qui font aujourd'hui l'honneur de votre théâtre, et que personne n'ose se vanter à présent d'avoir sifflé à la première représentation (sc. 2).

Plus intéressantes que la *Course Galante* ou les *Vacances du Théâtre* sont les parodies jouées, non seulement à la foire, mais aussi à la Comédie-Italienne, à l'occasion de la représentation de *l'Impromptu de la Folie*. Cette pièce avait bien de quoi soulever les protestations de tous les autres théâtres de Paris. Par sa forme — celle de l'ambigu-comique — et par son prologue de circonstance, où la musique avait un rôle très important, elle copiait les forains. Ils laissèrent voir leur ressentiment dans une parodie de Fuzelier, *l'Ambigu-comique* ²⁶, tandis que l'Opéra, qui tirait une assez grande somme, tous les ans, du bail de son privilège aux théâtres forains, porta plainte contre la Comédie-Française parce qu'elle empiétait sur ce privilège en employant trop de voix, de violons et de danseurs dans *l'Impromptu de la Folie* ²⁷. Les Comédiens Italiens, de leur côté, jouèrent une parodie de la *Française Italienne*, petite comédie faisant partie de *l'Impromptu*, dans laquelle Legrand

25. Joannidès, *La Comédie-Française*.

26. Joué le 19 février 1726 ; non imprimé.

27. Campardon (*Comédiens du Roi de la Troupe Française*, p. 286-288) rapporte en entier le procès-verbal que Francine, directeur de l'Opéra, fit dresser à cette occasion.

avait copié leur répertoire. La parodie, *l'Italienne Française*, de Dominique ²⁸, fut très mal reçue à la première représentation ; néanmoins elle fut reprise quelques jours plus tard et « écoutée avec attention » ²⁹. Le prologue, considéré comme la meilleure partie de la pièce, contenait un divertissement où Pantalon, qui avait été si bien imité dans *la Française Italienne*, chantait :

Le gros Pierrot de la foire
Me contrefit le premier,
Pasquin se fait une gloire
De pouvoir me copier...
Ils ont la même marotte,
Et tous les deux pour ce trait
Méritent que la Calotte
Leur donne un brevet.

Un acteur de la Comédie-Française défendait sa cause en répondant :

Par l'avis de la Folie,
Qui nous comble de bienfaits,
Fameux acteurs d'Italie,
Nous vous avons contrefaits ;
Cela sent un peu la foire :
Mais malgré ce qu'on en dit,
Nous en avons moins de gloire
Et plus de profit ³⁰.

L'Italienne Française n'ayant jamais plu beaucoup au public, les Comédiens Italiens essayèrent d'en racheter l'échec en jouant, le mois suivant, une autre parodie sur le même sujet. Cet ouvrage, *le Retour de la Tragédie Française*, de Romagnesi, fut bien accueilli ³¹. L'auteur y faisait allusion à la colère de l'Opéra et du Théâtre-Italien soulevé par la représentation de *l'Impromptu de la Folie*, et prétendait que les meilleurs acteurs de la Comédie-Française, qui étaient allés jouer à la Cour au temps de la première représentation de la pièce, étaient également fâchés, en rentrant à Paris, d'apprendre qu'une telle œuvre eût été jouée à leur théâtre, même par les doublures. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que l'auteur de la parodie se rangeait du côté de ces acteurs

28. Jouée le 15 décembre 1725 ; non imprimée. Existe en manuscrit à la Bibliothèque Nationale (ms. français 9331).

29. *Mercure* de décembre 1725, vol. II, p. 3125-3133.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, janvier 1726, p. 165-172.

secondaires, et approuvait entièrement le parti qu'ils avaient pris ³². Evidemment, à ce moment-là le Théâtre-Italien redoutait assez la concurrence de la foire pour vouloir faire front commun avec les « Romains ».

La conséquence première de toutes ces critiques de *l'Impromptu de la Folie* semble avoir été d'augmenter le succès de la pièce à laquelle les parodistes s'en prirent. Celle-ci eut vingt-six représentations ³³, à la grande satisfaction de Legrand, que cette réussite encouragea à faire d'autres pièces « dans le goût de la foire » pour la Comédie-Française. Il dit, dans le prologue de *la Chasse du Cerf*, jouée l'année suivante à la Comédie : « Croyez-moi, Mesdames, après avoir vu réussir Arlequin sur notre théâtre, nous y pouvons tout hasarder » (sc. 2). La pièce ainsi annoncée n'avait rien pour inquiéter les forains, puisqu'elle fut très mal reçue ; cependant l'un d'eux, Lafont, s'avisa d'en faire une parodie, qu'il intitula *le Retour de la Chasse du Cerf* ³⁴, et qui n'eut pas meilleur sort que son modèle ³⁵.

La parodie de Lafont semblait encore plus dépourvue d'intérêt, comparée avec une autre qui s'en prenait aussi aux pièces de Legrand et dont la première représentation avait eu lieu à la même foire peu de temps auparavant. Cette pièce, la meilleure parodie des ouvrages de notre auteur, était *les Comédiens Corsaires* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentés pour la première fois le 20 septembre 1726 ³⁶.

Les Comédiens Corsaires s'ouvrent par une vive dispute entre M. Desbrouillles et M^{lle} Piaulard, acteur et actrice de la Comédie-Française. M^{lle} Piaulard reproche à M. Desbrouillles (Legrand) son penchant lamentable pour les petites comédies légères en lui disant : « Vous gâtez l'esprit de notre jeunesse en lui inspirant votre goût trivial pour la danse et la musique. » Par amour du théâtre sérieux, elle le menace de « présenter un placet pour obtenir qu'il... [lui] soit défendu de chanter et de danser », comme s'il était le directeur d'un spectacle forain. Elle achève d'exprimer son indignation contre ceux des comédiens qui préfèrent les petites pièces

32. Romagnesi, *le Retour de la Tragédie Française*. Bibliothèque Nationale, ms. français 9334.

33. Joannidès, *La Comédie Française*.

34. Joué le 22 octobre 1726 ; non imprimé.

35. Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 38.

36. Imprimés dans le *Théâtre de la Foire*, vol. VI.

gaies aux œuvres classiques du Théâtre-Français, en s'exclamant :

Au mépris de notre gloire,
Ces petits esprits-follets
Ne demandent que couplets,
Que musique. Vraiment voire,
Ils feraient, ces messieurs-là,
Danser et *Phèdre* et *Cinna*.

— à quoi M. Desbrouillles répond : « Et si l'on s'en rapportait à vous, on donnerait *Polyeucte* tous les jours, même le mardi-gras » (sc. 2).

A la fin c'est M. Desbrouillles qui l'emporte. Il emmène les Comédiens Français dans une île déserte près de Marseille, où les Comédiens Italiens viennent les rejoindre. Là, dans un récit où *Mithridate* est parodié d'une manière spirituelle, il suggère aux deux troupes un moyen de rappeler les spectateurs à leurs théâtres :

Approchez, mes amis. Enfin l'heure est venue
Qu'il faut que mon projet éclate à votre vue.
A mon juste dessein vous devez conspirer :
Il ne me reste plus qu'à vous le déclarer.
Ainsi donc, nous devons, sans tarder davantage,
Pour rappeler Paris, donner du batelage.
Si vous me demandez où nous l'irons chercher,
Amis, c'est aux forains que nous devons marcher.
Attaquons son vaisseau, pillons tous ses effets,
Ses morceaux polissons, ses burlesques couplets.
Voilà quel est mon but. La troupe italienne
Secondera l'effort de la troupe romaine,
A notre bâtiment joindra son brigantin,
Et nous partagerons entre nous le butin.
Il faudra dans la suite en faire un tel usage,
Que le Parisien, voyant le batelage
Dans la ville régner de l'un à l'autre bout,
Doute où sera la foire, et la trouve partout (sc. 4).

— critique aussi juste que piquante.

Le parodiste nomme, dans la suite, les quatre pièces données au Théâtre-Français qu'il considère ressembler tout à fait à celles des forains. Ces pièces, que la Comédie-Française vole à la troupe de la foire aussitôt qu'elle arrive, sont *le Roi de Cocagne*, *les Paniers*, *le Triomphe du Temps* et *l'Impromptu de la Folie*.

Lorsque les comédiens privilégiés demandent aux forains des conseils sur la manière de jouer ces pièces, Pierrot leur lance un dernier trait en répliquant :

Nous allons jouer devant vous
Seulement pour vous satisfaire ;
Car vous joueriez tout comme nous,
En jouant à votre ordinaire.

(Sc. 8.)

CHAPITRE X

Legrand parodiste.

Les parodies qu'écrivit Legrand, seul ou en collaboration avec Dominique, pour le Théâtre-Italien, forment l'une des parties les plus intéressantes de son œuvre. *Agnès de Chaillot*, la première d'entre elles, est considérée même comme un modèle du genre ¹, ce qui n'est pas peu d'honneur pour une pièce écrite en un siècle où la parodie florissait.

Dominique, qui participa à la composition d'*Agnès*, avait écrit des pièces pour la foire au temps où il y était acteur — son *Arlequin Atys* (1710) était parmi les parodies d'opéra jouées par les forains. Devenu sociétaire de la Comédie-Italienne en 1718, il se mit à écrire exclusivement pour ce théâtre, où, l'année suivante, il donna la première parodie de tragédie qui y ait paru, *Œdipe Travesti*. C'était une satire de l'*Œdipe* de Voltaire, qui faisait par cette pièce ses débuts d'auteur dramatique. La popularité d'*Œdipe* et les controverses que suscita la tragédie ajoutèrent au succès de la parodie ², succès déjà assuré, en partie, par la popularité du genre alors. En 1721, Dominique fournit à ses camarades une parodie d'*Artémire*. Elle fut moins bien reçue que la précédente ³, probablement parce que la tragédie dont elle s'inspirait n'avait que peu de représentations. La même année les Italiens jouèrent *Hercule Filant*, parodie de l'*Omphale* de La Motte, écrite par Dominique en collaboration avec Fuzelier, qui leur donna, en 1723, *Parodie et le Serdeau des Théâtres*. Ces deux pièces, en prose et vaudevilles, ressemblent par la forme aux parodies représentées à la foire, où Fuzelier faisait jouer la plupart

1. Cf. Camusat, *Bibliothèque Française*, vol. II, p. 275 et suivantes ; Parfaict, *Spectacles de la Foire*, vol. II, p. 15 ; Irailh, *Querelles Littéraires*, vol. II, p. 388 ; d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 227 ; Delepierre, *la Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, p. 133 ; Lanson, *Hommes et Livres*, p. 282-283.

2. D'Origny, *Annales du Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, p. 55.

3. *Ibid.*, vol. I, p. 59.

de ses petites pièces. L'auteur critiqua, dans chaque pièce, plusieurs productions des théâtres dits « sérieux », et la critique était plus directe que celle de Dominique dans ses parodies d'*Œdipe* et d'*Artémire*. En effet, *Parodie* et *le Serdeau des Théâtres* tenaient à la revue plutôt qu'à la parodie proprement dite. Les revues, les prologues de circonstance, et les pièces burlesques — genres exploités par les forains comme par les acteurs de l'ancien Théâtre-Italien — subsistaient toujours chez les successeurs de ceux-ci, à côté des parodies d'une pièce entière, telles que celles d'*Œdipe* et d'*Artémire*. Dominique, Legrand, Riccoboni et Romagnesi devinrent bientôt les principaux représentants de ce dernier genre de parodie au Théâtre-Italien ⁴.

Legrand, travaillant en collaboration avec Dominique, donna aux Italiens deux parodies de tragédies, et plus tard en écrivit, seul, une troisième. Dans toutes ces productions, les deux auteurs usèrent des procédés dont Dominique avait déjà fait emploi, pour ridiculiser la pièce sérieuse qui formait le sujet de leur ouvrage. Aux grands personnages de la tragédie, ils substituent des gens très ordinaires, dont les actions ne sont pas inspirées par de nobles sentiments, mais par des considérations peu admirables. Ainsi, Hérode devient un prévôt normand, Inès la cuisinière d'un bailli, et tous deux agissent à la façon d'un prévôt ou d'une cuisinière. Mais ces gens-là parlent, dans la parodie, un langage qui est un mélange du langage héroïque de la tragédie et de celui du faubourg. Les parodistes empruntent des vers ou des récits entiers de la tragédie et leur prêtent un sens plaisant ; quelquefois, en changeant un ou deux mots dans une phrase, ils en font, au lieu de l'expression d'une pensée élevée, une observation qui montre un sentiment bas ou banal et qui soulève le rire du spectateur par le contraste entre le sens réel et l'expression héroïque. De ces changements naissent bien des situations paradoxales qui ont quelquefois pour seul but de faire rire le public, mais qui, dans d'autres cas, sont des critiques justifiées de l'ouvrage qui forme le sujet de la parodie, et attirent l'attention du spectateur sur une faiblesse de cet ouvrage qui n'avait pas été remarquée jusque-là.

De nombreuses querelles ont eu lieu, au XVIII^e siècle, entre ceux qui niaient aux parodistes le droit de s'appeler des censeurs du goût, et les partisans des parodistes, qui affirmaient que, comme

4. Toutes les parodies mentionnées dans ce paragraphe, à l'exception d'*Arlequin Atys*, sont imprimées dans les *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I et II.

la comédie en général corrige les mœurs en riant, la parodie rend le même service aux ouvrages littéraires ; que les parodies sont uniquement dirigées contre l'œuvre en question et non contre son auteur ; et, enfin, que le succès d'une parodie ne peut nuire à une œuvre d'un mérite réel ⁵. La Motte, peu de temps après la première représentation d'*Agnès de Chaillot*, écrivit un discours polémique où il faisait la défense des passages de cette tragédie que les parodistes avaient critiqués. Il finissait sur un ton fort amer en disant, à propos de l'affirmation des satiristes, qu'ils ne s'attaquent pas aux auteurs des pièces qu'ils travestissent : « ... on aurait beau dire qu'on ne les attaque personnellement, un auteur ne distingue guère son ouvrage de lui-même ; et peut-être serait-il moins sensible aux ridicules qui ne visent que sa personne, qu'à ceux qu'on jetterait sur ses productions... Que les parodistes ne s'alarment pas de mes réflexions ; le public n'entend pas assez bien ses intérêts pour en profiter ⁶. » A cette condamnation du genre, Fuzelier répondit dans un « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies ⁷ », où il citait des critiques grecs, latins et français pour prouver que la parodie était un genre cultivé par les anciens et par des auteurs français des plus savants, et qu'elle « devient entre les mains de la critique le flambeau dont on éclaire les défauts d'un auteur qui avait surpris l'admiration. »

Ce n'est pas aux opinions de deux écrivains si partiaux qu'il faut se rapporter pour décider des mérites du genre, mais aux meilleures productions des parodistes eux-mêmes. Etudions, par exemple, la parodie que critiquait si violemment La Motte — *Agnès de Chaillot* ⁸. Le sujet d'*Inès de Castro* est l'histoire de Dom Pèdre, fils du roi Alphonse de Castille, et de son amour

5. Cf. Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, p. 2-3.

6. La Motte, *Discours à l'occasion de la Tragédie d'Inès*, imprimé dans *Paradoxes Littéraires de La Motte*, p. 513.

7. Imprimé dans les *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, p. xx-xxxv. Fuzelier avait déjà fait la défense du genre dans sa *Parodie* (citée plus haut). Dominique, collaborateur de Legrand dans *Agnès de Chaillot*, ajouta à cette pièce, le 23 août 1723, un prologue intitulé *la Dispute de Thalie et de Melpomène*, qui semble être aussi une réponse à La Motte, et qui le ménage plus que ne le fait le *Discours* de Fuzelier. Le prologue ne fut pas imprimé, mais il existe en manuscrit à la Bibliothèque Nationale (n° 9331). Melpomène y reproche à Thalie de tolérer le genre de la parodie, et Apollon met fin à la discussion en conseillant à Melpomène de faire jouer des tragédies dont les qualités les rendront susceptibles d'être parodiées d'une façon spirituelle.

8. Pour une discussion de cette parodie, cf. Grannis, *Dramatic Parody...*, p. 229-237. Miss Grannis considère, à tort à notre avis, que Dominique était l'auteur principal de cette parodie et du *Mauvais Ménage*. Cf. ci-dessous, p. 162-163.

pour Inès. Dom Pèdre a été promis en mariage à Constance, fille par son premier mariage de la reine douairière de Portugal, qu'Alphonse a épousée en secondes noces. Mais Dom Pèdre aime Inès de Castro, demoiselle d'honneur de la reine, et s'efforce de persuader son père de ne pas le contraindre à épouser Constance. Le père, de son côté, ne veut pas rompre le traité par lequel le mariage a été arrangé, et insiste, après que son fils s'est distingué par ses exploits militaires, pour que le mariage soit célébré immédiatement. La reine, cherchant la raison de la froideur de Dom Pèdre envers sa fille, le soupçonne d'être l'amant d'Inès, et le roi menace celle-ci de mort s'il découvre que les suppositions de la reine sont fondées. Dom Pèdre, accusé par son père d'aimer Inès, l'avoue, et l'on enferme la malheureuse. Peu de temps après, on vient dire que Dom Pèdre a gagné toute la ville à sa cause — protéger ou venger Inès — et qu'à la tête d'une armée, il assiège le palais de son père. Il y entre et prie Inès de s'enfuir avec lui, mais elle refuse, regrettant le crime de Dom Pèdre et préférant la mort à la désobéissance aux lois. Alphonse arrive, et demande à son fils de le tuer ou de se rendre. Dom Pèdre jette son épée, mais tâche de défendre Inès en disant qu'elle n'a pas eu de part à son crime, puisqu'elle a refusé de s'enfuir avec lui. Alphonse condamne son fils à mort pour avoir commis un attentat contre le pouvoir légitime. Par les soins de Constance, sa généreuse rivale, Inès obtient une audience avec Alphonse et lui dit que c'est elle, et non Dom Pèdre, qui est coupable, parce qu'elle est sa femme. Alphonse la condamne à mort aussi, mais voyant les enfants d'Inès et Dom Pèdre — ses petits-fils — il est attendri et pardonne à tout le monde. En ce moment heureux, Inès meurt des effets du poison que lui a fait donner la reine, poussée par la haine contre la rivale de sa fille.

Dans la parodie Alphonse devient le bailli de Chaillot, et Inès sa cuisinière ⁹. Le bailli veut conclure le mariage de son fils, qui vient de gagner le prix de l'arquebuse, avec Constance, sœur de Crouton, boulanger de Gonesse (ville déjà renommée pour ses petits pains). Pierrot, le fils, ne veut pas de Constance parce qu'il aime

9. Le changement des personnages de haut rang des tragédies en représentants de classes beaucoup plus basses est un procédé commun à toutes les parodies du temps ; mais, comme Miss Grannis l'a fait remarquer, l'effet est ici particulièrement heureux puisque « the whole situation which forms the tragedy of *Inès* hinges on the rank and position of the characters » (Grannis, *Dramatic Parody*... (p. 230-231).

Agnès, qu'il a persuadée de l'épouser en menaçant de se tuer avec le couteau de cuisine si elle le refusait. Il tente de détourner son père du dessein de lui faire épouser Constance, mais sans succès, car il y a un dédit considérable à payer dans le cas où le contrat serait rompu. Pierrot suggère que, au lieu de payer le dédit, son père pourrait entrer en lutte contre la Gonesse. Le bailli répond :

A cet emportement je ferai la réponse
Que fit en pareil cas à son fils, Dom Alphonse.
« Vos fureurs ne sont pas une règle pour moi,
« Vous parlez en soldat, je dois agir en roi. »

Pierrot réplique :

A quoi bon me citer ce beau vers de Corneille,
Dont vous avez cent fois étourdi mon oreille ? (Sc. 8.)

Tous ceux qui critiquèrent *Inès*, au temps de ses premières représentations, reprochèrent à La Motte d'avoir inséré dans sa pièce un vers du *Cid*. Il se défendit, dans la préface de la tragédie, en disant qu'il ne s'était pas aperçu du plagiat, et que, lorsque les critiques avaient attiré son attention sur ce point, il n'avait pas cru nécessaire de changer le passage et de l'affaiblir en substituant un vers de sa propre composition à celui qu'il avait pris, inconsciemment, chez son illustre prédécesseur ¹⁰.

L'action de la parodie continue toujours parallèle à celle de son modèle. Lorsque Agnès est crue la maîtresse de Pierrot, elle le nie, mais imitant la conduite indiscrete de Dom Pèdre, Pierrot, bien qu'il sache le danger auquel cet aveu exposera Inès, confirme les soupçons de son père. Puis, après une attaque contre la maison paternelle et une vaine tentative de persuader Agnès de s'enfuir avec lui, il se rend à son père. Celui-ci, dans un monologue, exprime le conflit entre ses devoirs de bailli et de père; un peu plus loin, il fait une observation caustique sur la décision d'Alphonse de faire exécuter son fils, héritier unique de son trône, qui ne lui a jamais désobéi avant de refuser d'épouser Constance :

Ta race va finir ; quel malheur pour l'Etat !
Dois-je immoler un fils aux clauses d'un contrat ?

10. La Motte, *Préface d'Inès de Castro* (édition de 1723, p. VIII).

Chacun avec raison dira que je radote,
Et l'on m'enrôlera bientôt dans la Calotte.

(Sc. 19.)

Avant de décider du sort de son fils, il convoque le « conseil des grands » — conseil comprenant, dans ce cas, le bedeau, le marguillier et le carillonneur du village. Comme dans la tragédie, deux des conseillers restent muets pendant tout le temps qu'ils sont sur la scène. A la fin, le bailli leur dit :

Vous ne me dites rien... vous gardez le silence...
Messieurs, ah ! je sais trop ce qu'il faut que j'en pense !
Qui ne dit mot consent. Je condamne mon fils.
Je ne demande point là-dessus vos avis,
La chose est inutile, et n'en vaut pas la peine,
Car vous n'êtes ici que pour orner la scène.

(Sc. 18.)

Pour se défendre contre ceux qui le blâmaient d'avoir mis ces personnages superflus dans sa pièce, La Motte dit qu'il avait cru en augmenter la vraisemblance en substituant le conseil au confident qui, dans la tragédie traditionnelle, aurait donné son avis à Dom Alphonse sur le pardon ou le châtiment de son fils¹¹. Mais il n'avait pas la même excuse pour répondre à la charge que Constance est, elle aussi, inutile. Elle ne paraît que pour donner un bel exemple de noblesse de caractère, et pour obtenir pour Inès une audience avec le roi, ce qu'un autre aurait pu faire aussi bien. Dans *Agnès*, Pierrot explique l'absence de Constance :

La belle vainement chercherait à me plaire ;
Sa présence en ces lieux n'est pas fort nécessaire.

(Sc. 7.)

Sans l'aide de Constance, Agnès obtient audience avec le bailli, afin de le détourner du dessein de punir son fils. La scène correspondante de la tragédie est l'une de celles que les critiques attaquaient particulièrement¹². Inès y avoue qu'elle est la femme de Dom Pèdre. A l'avis des auteurs de la parodie, elle aurait dû le faire longtemps auparavant ; dans leur pièce, le bailli dit à Agnès :

Mais pourquoi avouer si tard un tel forfait ?
Dès le commencement vous deviez l'avoir fait,

11. La Motte, *Discours à l'Occasion de la Tragédie d'Inès*, p. 511-512.

12. Cf. Desfontaines, *Paradoxes Littéraires au Sujet d'Inès de Castro*, p. 11-14.

Vous dire de mon fils épouse, et non maîtresse ;
 Mais vous avez voulu faire durer la pièce
 Pour étaler ici tous ces beaux sentiments
 Que j'ai lus et relus cent fois dans les romans.
 (Sc. 22.)

C'est un point faible dans la construction de la tragédie, mais beaucoup de commentateurs considérèrent comme un défaut encore plus sérieux l'apparition des enfants d'Inès sur la scène. On faisait à La Motte le reproche que ce n'était pas convenable d'introduire du pathétique facile dans une tragédie, qui doit être noble et sérieuse, en y mettant des rôles d'enfants¹³. Nul critique ne s'exprima à ce sujet d'une manière plus effective que les auteurs d'*Agnès*, qui firent venir sur la scène l'héroïne, suivie d'une nourrice et quatre enfants, qu'elle présente ainsi au bailli :

Venez, famille désolée...

C'est le trait le plus exquis de la parodie ! Agnès continue :

Approchez-vous, mes fils, voilà votre grand-père,
 Embrassez ses genoux, apaisez sa colère.
 (Sc. 23.)

Mais le bailli reste insensible à cette scène touchante jusqu'au moment où Agnès lui montre son contrat de mariage, qu'elle a eu soin d'apporter. Ayant vu le contrat, il s'écrie :

Ah, je n'en dis plus rien, et cet acte authentique
 Imposera du moins silence à la critique.
 (Sc. 23.)

Alors, accablé d'émotion, il pardonne à son fils et à Agnès. La scène finale de la tragédie, où Inès se meurt, est retenue dans la parodie. Arlequin l'annonce en faisant remarquer l'inutilité de cette fin tragique dont le seul but semble être d'augmenter la sympathie des spectateurs pour la malheureuse héroïne :

Tirons, tous, nos mouchoirs, voici la belle scène...
 (Sc. 25.)

A cet endroit, selon le *Mercur*, tous les personnages qui étaient sur la scène tiraient de leurs poches de grands mouchoirs et des

13. Cf. La Motte, *Préface d'Inès*, p. vi ; et Desfontaines, *Paradoxes*, p. 14.

nappes ¹⁴. Lorsque Agnès se croit mourante, Pierrot s'exclame :

Ah ! voilà de ces coups où l'on ne s'attend pas !
Quoi ! fallait-il sa mort, pour sortir d'embarras ?

(Sc. 25.)

Mais elle ne souffre que de la colique, et Pierrot la fait revenir à elle à l'aide de l'eau de la Reine de Hongrie.

La faiblesse et l'inconsistance des caractères d'*Inès* n'échappent pas à la censure du parodiste. L'héroïne de la tragédie, quoiqu'elle ait épousé Dom Pèdre, en violant les lois, pour l'empêcher de se tuer, et quoique, plus tard, elle ait fait tout son possible pour le sauver des conséquences de sa trahison contre son père, refuse de s'enfuir avec lui parce que ce serait criminel, et lui recommande de demander grâce à son père. Dans cette situation, Agnès de Chailot répète les vers de la tragédie :

Méritez votre grâce, ou mourez à ses yeux.
Je souffrirai bien moins du destin qui m'accable
A vous perdre innocent, qu'à vous sauver coupable.

Et Pierrot la réprimande :

Les plaisants sentiments ! vous avez l'air naïf !
Ainsi je vous plaindrais beaucoup plus mort que vif ?
Je vous suis obligé de votre courtoisie.

(Sc. 14.)

Toutes les circonstances se réunirent pour assurer le succès d'*Agnès* : la popularité de la tragédie, le nombre de controverses dont elle fut l'occasion ¹⁵, ses défauts faciles à tourner en ridicule, aussi bien que le talent et l'esprit des auteurs de la parodie. Dès sa première représentation, *Agnès* semble avoir plu à tout le monde, sauf La Motte. Et même celui-ci, malgré son chagrin de voir que l'on se moquait de sa pièce, a ri, dit-il, « à la mascarade » ¹⁶. L'éditeur du *Mercury* atteste sa popularité au temps où elle parut, et, deux années plus tard, à une reprise à l'occasion de la reprise d'*Inès* à la Comédie-Française ¹⁷. Desboulmiers nous

14. *Mercury* de juillet 1723, p. 211.

15. Les frères Parfaict, dans leur *Dictionnaire*, citent une « espèce de catalogue » des « écrits pour ou contre » *Inès* dans le *Mercury* d'octobre 1723. Une autre liste des critiques de la pièce parut dans les *Nouvelles Littéraires* du 1^{er} décembre 1723 (p. 14-16). Pendant plus d'un an après la première représentation de la tragédie, chaque numéro de la *Bibliothèque Française* de Camusat contient une allusion à une ou plusieurs nouvelles critiques de l'ouvrage.

16. La Motte, *Préface d'Inès*, p. VIII.

17. *Mercury* de septembre 1723, p. 383 ; et de mars 1725, p. 565.

apprend qu'elle fut jouée longtemps au Théâtre-Italien : « J'ai vu jouer cette pièce trente ans après la mort de M. de La Motte, et l'on y riait comme on pleure encore à sa tragédie, que l'on jouera tant qu'il y aura un Théâtre-Français »¹⁸. Les commentateurs qui ont considéré la parodie comme le modèle et le chef-d'œuvre du genre l'ont louée également pour l'exactitude de la critique, qui est dirigée uniquement contre la pièce et ne touche pas l'auteur, et pour les bonnes plaisanteries dont elle est remplie — plaisanteries qui font rire sans avoir « rien de trop bas »¹⁹. Parmi toutes les critiques et parodies que souleva *Inès*, aucune n'approchait en popularité ou en mérite celle de Legrand et Dominique.

Ces deux auteurs virent, dans la *Mariamne* de Voltaire, un autre sujet de parodie. *Mariamne* fut jouée pour la première fois en 1724, mais n'eut qu'une seule représentation ; elle n'était pas assez connue pour être parodiée²⁰. L'année suivante la pièce, corrigée, fut donnée de nouveau au Théâtre-Français, et connu, cette fois, un grand succès. Cinq semaines plus tard parut au Théâtre-Italien le *Mauvais Ménage*²¹. Les Parfaict disent, dans leur *Dictionnaire*, que la parodie fut donnée sans être annoncée. Selon La Porte et Clément, on adopta ce stratagème parce que Voltaire, toujours prêt à se critiquer lui-même, faisait tout son possible pour empêcher que les autres ne tournassent ses ouvrages dramatiques en ridicule, et l'on craignait que s'il savait que le Théâtre-Italien avait le dessein de jouer une parodie de *Mariamne*, il ne trouvât le moyen d'en faire défendre la représentation²². D'Origny dit, en effet, que la réussite de cette parodie, l'une des quatre que nous connaissons de *Mariamne*²³, « détourna Voltaire du dessein de publier une parodie de sa pièce, dans lequel le bon apôtre avait l'air de se discipliner sans se faire de mal²⁴ ».

18. Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 183.

19. Camusat, *Bibliothèque Française*, vol. II, p. 276.

20. Cependant il y a une critique de la tragédie dans *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées*, de Carolet, pièce jouée à la foire en 1724, non imprimée (cf. Levy, *The Unpublished Plays of Carolet*, p. 27).

21. Pour une discussion du *Mauvais Ménage*, cf. Grannis, *Dramatic Parody*, p. 263-267.

22. La Porte et Clément, *Anecdotes Dramatiques*, vol. I, p. 529.

23. Fuzelier, *les Quatre Mariannes* ; Piron, *les Huit Mariannes* ; Carolet, *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées* (cité par V. B. Grannis, *Dramatic Parody*, p. 242).

24. D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 86. Desboulmiers dit (*Histoire du Théâtre-Italien*, vol. II, p. 377-378) que les Comédiens Français avaient appris cette parodie de Voltaire dans l'intention de la faire jouer sur leur théâtre.

L'action de la *Mariamne* de Voltaire commence juste avant le retour d'Hérode de Rome, où il a été appelé par l'empereur. Salome, sœur du roi, et Mazaël, ministre, sont jaloux du pouvoir de Mariamne sur son époux, qu'elle n'aime pas mais qui l'adore, bien que les mauvais traitements qu'il lui inflige parfois sembleraient démentir le fait. Mazaël et Salome ont envoyé au roi de faux témoins pour lui dire que Mariamne aime Varus ²⁵, qui a été envoyé par l'empereur pour veiller sur la Judée pendant l'absence d'Hérode. Par ce moyen les deux conspirateurs espèrent perdre la reine et gagner pour eux-mêmes l'ascendant sur Hérode. Mariamne, avertie qu'il y un complot contre elle, décide de s'enfuir, aidée par une escorte qui lui offre Varus. Avant qu'elle puisse partir, Hérode arrive. Informé par Salome et Mazaël du dessein de Mariamne, il se résout à la condamner à mort, mais quand il la voit, il ne peut que lui pardonner le crime dont Salome et Mazaël l'ont accusée. Dans ce même moment on vient annoncer que Varus, craignant pour la vie de Mariamne, a assiégé la ville avec ses soldats ; et Hérode, dans un transport de fureur contre sa femme, donne un ordre secret de la faire tuer. Varus arrive et prie Mariamne de s'enfuir avec lui, mais elle refuse de faire une chose si contraire à son devoir d'épouse d'Hérode. Les troupes de Varus sont battues, et Hérode apprend trop tard l'innocence de sa femme, qui est déjà morte par son commandement.

Les auteurs du *Mauvais Ménage* changent les personnages de *Mariamne* en provinciaux de la France de l'époque, et suivent, d'aussi près que dans *Agnès*, l'action de la tragédie. L'artifice trop évident de la conduite de *Mariamne* fait le sujet de nombreux commentaires par les personnages de la parodie. Ils font remarquer particulièrement que, dans la tragédie, Hérode et Varus ne se rencontrent jamais, bien qu'Hérode devrait certainement recevoir de Varus la permission officielle de reprendre son pouvoir de roi, dans lequel celui-ci l'a remplacé. Lorsque Cléon (Varus) quitte la scène brusquement, juste avant l'arrivée de Barbarin (Hérode), le confident, Griffon, dit :

Disons ici deux vers, afin que Barbarin
Ne puisse rencontrer Cléon dans son chemin ²⁶.

(Sc. 12.)

25. Lorsqu'en 1762 Voltaire corrigea *Mariamne*, il substitua le personnage de Sothème à celui de Varus.

26. Voltaire répondit à cette critique dans la préface de *Mariamne*, où il dit qu'il avait voulu empêcher Hérode et Varus de se rencontrer, parce qu'ils n'avaient « rien d'intéressant à se dire » (Voltaire, *Œuvres*, vol. II, p. 163).

A d'autres endroits, les observations faites aux spectateurs ne sont pas de vraies critiques de la pièce de Voltaire, mais des railleries bouffonnes sur les procédés techniques caractéristiques de la tragédie en général. Mariamne commence un monologue :

Tandis que l'on se bat, et qu'un moment me reste,
Composons quelques vers sur mon état funeste :
Les stances n'étant plus à présent de saison,
En vers alexandrins faisons notre oraison.

(Sc. 20.)

Et Barbarin, appréhendant de mauvaises nouvelles quand Arlequin arrive pour lui annoncer la mort de Mariamne, s'exclame :

Que vois-je ! A la douleur mon âme s'abandonne :
Qu'est-il de plus touchant que de voir Arlequin,
Les yeux baignés de pleurs, un mouchoir à la main,
Venir faire un récit et pathétique et tendre ?

(Sc. 25.)

Ce sont les critiques de la peinture de caractère dans *Mariamne* qui sont, sinon les plus justes, du moins celles sur lesquelles Legrand et Dominique insistent le plus. Ils demandent pourquoi Mazaël, qui n'a rien à gagner directement par la perte de Mariamne, en est un ennemi si violent. et pourquoi Mariamne, qui a bien voulu se sauver avec l'assistance de Varus, refuse de l'accompagner quand il lui demande de s'enfuir avec lui, en donnant comme raison que son devoir est de rester auprès d'un mari qui veut la tuer. En vérité, dans la pièce de Voltaire, il semble que le caractère de l'héroïne devienne plus ou moins vertueux, selon que l'auteur en a besoin pour la marche de l'action, et c'est avec raison que la Mariamne de la parodie, au lieu de s'appeler une femme

... qui jusqu'au tombeau conserva sa vertu...

dit à son mari :

Mais vous aviez pour femme un phénix en vertu...

(Sc. 17.)

Elle reçoit la déclaration d'amour de Varus, dans la tragédie, d'un air qui n'est ni favorable ni défavorable. Les parodistes, dans

les vers qu'ils font dire à Mariamne, ne laissent aucun doute sur ce point :

La déclaration, quoiqu'à vrai dire obscure,
Paraît à mon honneur une cruelle injure.
Une autre à vos discours voudrait n'entendre rien.
Mais, malgré ma vertu, moi je vous entends bien.
Je vois que vous m'aimez, et comme je suis bonne,
Je plains votre faiblesse, et je vous la pardonne.
Quoiqu'un juste courroux en doit être le prix,
Pour si peu, doit-on rompre avec de bons amis ?
Je sais bien qu'on ne peut jamais m'aimer sans crime,
Et pourtant j'ai pour vous toujours la même estime.
Pour la première fois, c'est vous donner beau jeu.
Si vous m'entendez mal, c'est votre faute. Adieu.

(Sc. 6.)

Les auteurs de la parodie tournent également en ridicule le caractère de Varus. Celui-ci, tout en étant secrètement amoureux de Mariamne, se vante de son austérité et s'efforce de cacher son amour ; mais à la fin il est cause de la perte de celle qu'il aime, par sa tentative mal venue de la sauver des mains de son mari. Le seul fait que, dans *le Mauvais Ménage*, Varus est remplacé par un officier de dragons, constitue un commentaire suffisant sur son prétendu désintéressement. Dans la parodie il est sans cesse en butte à la moquerie. Son valet lui demande comment il peut aimer Mariamne puisque, autrefois, le beau sexe n'a pas eu de charmes pour lui. Cléon fait l'éloge de Mariamne, et finit par dire :

Et voilà ce qui fait que je brûle pour elle,
Mais c'est d'une manière à vrai dire nouvelle,
C'est sans en rien attendre, et sans rien désirer.

Joli-Cœur, le valet, répond :

Bon, quel conte ! aime-t-on jamais sans espérer ?
Vous nous la donnez belle avec un tel langage.

(Sc. 3.)

Mais c'est le caractère changeant d'Hérode, tour à tour fort et faible, que les parodistes considèrent comme le défaut principal de la pièce ²⁷. Dans la parodie comme dans la tragédie, on nous

27. Lanson (*Hommes et Livres*, p. 284) fait aux auteurs du *Mauvais Ménage* le reproche qu'ils condamnent « les parties de tendresse qui font la vérité du rôle » d'Hérode.

avertit du caractère cruel de l'époux de Mariamne, qui étant prévôt normand « ferait pendre son père ». Mais sa première apparition sur la scène est l'occasion d'une remarque de Maraudin (Mazael) sur l'humeur capricieuse de son maître :

Quoi ? vous pleurez ? voilà bien débiter !
 Comment, ce Barbarin triomphant, plein de gloire,
 Qui sur ses envieux remporte la victoire,
 Que j'ai peint animé des plus vives fureurs,
 Commence en arrivant à répandre des pleurs !
 Est-ce là ce prévôt si fier et si sévère ?

Barbarin lui répond par des vers qui contiennent une allusion à la révision de *Mariamne* pour les représentations de 1725 :

Ah ! mon ami, j'ai bien changé de caractère,
 Je me suis défiguré d'une telle façon,
 Qu'on me méconnaîtrait, aujourd'hui, sans mon nom.
 (Sc. 13.)

Après avoir pardonné à sa femme, Barbarin apprend que Cléon vient pour la sauver, et s'emporte contre elle sans qu'elle ait rien fait de nouveau pour lui déplaire. Comme Legrand avait parodié la scène la plus pathétique d'*Inès de Castro* en mettant dans la bouche de l'héroïne des vers des *Paideurs*, il se moqua de la scène la plus tendre de *Mariamne* en faisant répéter à Hérode les vers que dit Arnolphe lorsqu'il veut faire la paix avec Agnès. Ensuite, quand son mari revient sur le pardon qu'il lui avait accordé, Mariamne lui reproche son changement d'humeur insensé :

Allez, vous radotez, un si prompt changement
 Révolte tout le monde, et n'a nul fondement.
 Mais supposez tantôt que je fusse coupable,
 Depuis votre pardon, qu'ai-je fait de blâmable ?
 Puisqu'ainsi, sans sujet, s'enflamme votre bile,
 Cette scène si tendre était bien inutile.

La réplique de Barbarin est encore un coup direct porté à Voltaire :

J'agis sans règles, moi, je me mets au-dessus.
 (Sc. 18.)

Comme *Agnès*, la pièce se termine heureusement : Mariamne, envoyée au Mississippi sur les ordres de Barbarin, est sauvée quand

le vaisseau fait naufrage, et revient à son mari qui lui promet d'être plus sage à l'avenir. Celui-ci explique aux spectateurs qu'

Il faut finir ainsi, pour que la parodie
Ne soit point confondue avec la tragédie.

(Sc. 27.)

Legrand composa, seul, encore une parodie de la même sorte — *le Chevalier Errant*, parodie de l'*Œdipe* de La Motte. La pièce est écrite d'après la formule qui avait été si bien appliquée dans *Agnès* et *le Mauvais Ménage*. Œdipe devient Alcipe, fils adoptif d'un barbier de Paris. Il a été alternativement médecin et chevalier errant — nouveau Chevalier de la Triste Figure, comme il se décrit. Ayant appris qu'une dame riche donnerait sa main à celui qui tuerait un sanglier qui menaçait la campagne, il a exécuté cet héroïque exploit, et au début de la pièce il est marié depuis quinze ans à la riche Madame Cocasse. Il raconte comment il a rêvé que l'épidémie de la clavelée qui afflige tous les moutons du pays ne peut être arrêtée que s'il se sacrifie pour le bien commun. Toute l'action est parallèle à celle de l'*Œdipe* de La Motte ; chaque détail de la tragédie est reproduit et critiqué.

Mais, bien qu'on eût loué *Agnès* et *le Mauvais Ménage* d'avoir suivi très exactement l'action des pièces sur lesquelles elles étaient basées, Legrand ne reçut que méchante critique pour avoir fait la même chose dans *le Chevalier Errant*. L'éditeur du *Mercur*e dit qu'« on l'a trouvée [la pièce] trop conforme à la tragédie parodiée »²⁸. D'Origny, écrivant plus tard, exprime encore plus franchement la même opinion : « Le Grand mit au jour une plate et longue parodie de l'*Œdipe* de La Motte, sous le titre du *Chevalier Errant*. La tragédie ne valait pas la peine qu'on en relevât les défauts. Dans trente mortelles scènes on peut s'égayer aux dépens d'un pesant auteur dramatique ; mais la meilleure critique doit se renfermer dans l'espace de temps qui lui a été donné par le goût, pour l'empêcher de s'exercer sur des détails inutiles »²⁹. »

Il est vrai qu'une partie de la responsabilité du peu de succès du *Chevalier Errant* peut être attribuée aux défauts de l'*Œdipe* de La Motte. *Inès* et *Mariamne* avaient des scènes, comme celle des enfants dans *Inès*, qui leur attiraient ou la louange ou la critique violente. L'*Œdipe* de La Motte était, au contraire, une pièce dont

28. *Mercur*e de juin 1726, p. 1230.

29. D'Origny, *Annales*, vol. I, p. 92.

la médiocrité était ininterrompue. Et le parodiste, à force de ridiculiser la monotonie, devient lui-même monotone. Ne voyant rien à quoi il pût s'attaquer, autre que les petites fautes d'expression de l'auteur, Legrand s'embarque sur une campagne systématique de critique de détails. Par exemple, La Motte avait fait dire à Œdipe :

Je leur donne ma mort, donnez-leur votre vie.

— conseil qu'il n'entendit pas de la façon ordinaire. Legrand se moqua de l'ambiguïté de l'expression en mettant dans *le Chevalier Errant* :

ALCIPE : Je leur donne ma mort, donnez-leur votre vie.

M^e COCASSE : De quelle expression allez-vous vous servir ?

Que je donne ma vie ? Eh ! n'est-ce pas mourir ?

ALCIPE : Mon Dieu ! je m'entends bien, quelle délicatesse !

(Sc. 5.)

Pendant un certain temps, le spectateur veut bien rire de ces saillies, mais à force de les entendre trop souvent répétées — surtout, comme il arrive quelquefois dans *le Chevalier Errant*, lorsqu'elles ne sont pas basées sur un vrai défaut dans la pièce parodiée — il perd patience.

À côté des parodies de tragédies écrites par Legrand pour le Théâtre-Italien se trouve une seule parodie d'opéra, ou plutôt d'opéra-ballet : *le Chaos*, parodie du *Ballet des Eléments*, de Pierre-Charles Roy³⁰. Les quatre petites pièces dont se composait ce ballet sont représentées par autant de petites farces, dans lesquelles les parties correspondantes des *Eléments* sont raillées. Ainsi que dans les parodies de tragédies que Legrand avait écrites, aux personnages de la pièce sont substitués des personnages risibles. La première partie, qui est caractéristique, est faite sur la première partie du ballet, où Ixion, qui ose déclarer son amour à Junon, est envoyé au Tartare par Jupiter. Dans la parodie, Ixion devient un clerc de procureur ; Junon, la femme de son maître. Les

30. Selon l'éditeur du *Mercur*e (août 1725, p. 1861-1862), Dominique eut « une très petite part » dans la composition du *Chaos*, qui fut la seconde parodie du *Ballet des Eléments* donnée au Théâtre-Italien. Ce ballet avait été dansé par le roi aux Tuileries en 1721, et donné à l'Opéra en 1725, sans grand succès, quoiqu'il fût parmi les meilleurs de son auteur (La Harpe, *Lycée*, vol. XII, p. 51-52). Le 25 juin 1725, Fuzelier fit jouer au Théâtre-Italien une parodie du ballet, intitulée *Momus Exilé, ou les Terreurs Paniques*. Cette « critique » au lieu d'avoir elle-même du succès, eut pour seul effet de raviver le goût du public pour *Le Ballet des Eléments* (d'Origny, *Annales*, vol. I, p. 86-87).

zéphyr et aquilons dont Junon est entourée sont représentés par autant de poètes nécessaires auxquels la femme du procureur donne de quoi vivre.

La plus grande partie de la critique contenue dans *le Chaos* est exprimée, d'une façon directe, dans le prologue. L'un des personnages, un avocat, se dit auteur de la parodie, qu'il appelle un « divertissement » fait d'après le modèle du *Ballet des Eléments*. Il explique qu'il a intitulé sa pièce *le Chaos* pour s'excuser d'avoir négligé les unités dramatiques. En effet, entre l'époque où se passe l'action du prologue du ballet (où les éléments sortent du chaos) et le temps (celui de la mythologie classique) auquel ont lieu les quatre petites pièces qui suivent, il y a un intervalle de quelques milliers d'années. Et dans les ballets contemporains du *Ballet des Eléments*, on avait l'habitude d'observer la règle des vingt-quatre heures. D'autres traits de critique dans le prologue du *Chaos* s'appliquent non pas spécialement au *Ballet des Eléments*, mais au genre auquel il appartient — par exemple, le prétendu auteur de la parodie dit : « L'opéra sur lequel je me suis réglé, prend ordinairement beaucoup de licence, c'est ce qui en fait la beauté. » En plusieurs endroits dans la parodie l'habitude des opéras de ne contenir pour ainsi dire que des dieux, des déesses, ou des héros mythologiques est le sujet d'un commentaire satirique, mais sans originalité : tout écrivain comique de ce temps-là avait son mot à dire à propos de l'opéra, et Legrand n'a rien ajouté de nouveau à l'amas de critiques faites par ses devanciers et ses contemporains.

Dans *le Chaos* on voit, à un degré moindre, il est vrai, que dans *le Chevalier Errant*, la même tendance à insister sur le côté critique de la parodie aux dépens de la gaieté qui doit y régner. Dans *le Chevalier Errant*, comme on l'a vu, l'auteur s'est laissé emporter par le désir de commenter chaque détail de l'œuvre parodiée ; cet emportement lui a fait perdre toute idée de proportion, de sorte qu'il a écrit une pièce sérieuse dont les intentions critiques se dévoilent à tous moments, plutôt qu'une parodie plaisante où tout commentaire moqueur sur la tragédie satirisée s'accompagne du rire. Mais, considérée uniquement en tant que critique, la parodie ne gagne en rien de ce que son auteur s'est attaché à relever toutes les faiblesses de son modèle. En premier lieu, son attention s'est surtout concentrée sur des détails peu importants ou sur des inconvénients caractéristiques du genre de la pièce

critiquée ; en second lieu, quelques-unes de ses critiques sont non seulement peu approfondies, et même pédantesques, mais injustes — il cherche des défauts où il n'en existe pas.

Il est intéressant de comparer les parodies de Legrand avec le seul de ses écrits qui n'est pas une pièce de théâtre — une *Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire*, publiée en 1719³¹. Legrand y critique l'œuvre de Voltaire surtout au point de vue de l'expression, mais ne néglige pas non plus de faire des observations sur toutes les moindres fautes de construction — réelles ou imaginées — de la pièce. Voltaire dit, dans sa *Septième Lettre sur Œdipe* : « J'en reçois une troisième critique : celle-ci est si misérable que je n'en peux pas moi-même soutenir la lecture³². » Il est vrai que l'ouvrage de Legrand est encore plus ennuyeux à la lecture que ses commentaires sur l'*Œdipe* de La Motte n'ont dû l'être à la représentation. Mais Voltaire n'aurait peut-être pas été si dur pour Legrand si celui-ci s'était contenté de faire une critique de détail de sa tragédie. Il fut évidemment agri par quelques vérités désobligeantes que Legrand avait exprimées au début de son écrit :

Vous me trouvez bien hardi de donner au public la critique d'une pièce à laquelle il a donné son suffrage, et d'attaquer un auteur mis en parallèle avec Sophocle et Corneille, et qui prétend même les surpasser. Vous me direz peut-être que M. de Voltaire est bien éloigné de cet orgueil que je lui prête ; preuve de cela, c'est qu'il ne s'est pas plus épargné que les deux grands hommes qu'il censure... Doucement, s'il vous plaît. M. de Voltaire n'a fait que se chatouiller, et les défauts qu'il avoue ne roulent que sur ce qui ne peut intéresser sa réputation : il s'accuse sur les défauts de son sujet, mais que ne faisait-il de même sur ses épithètes mal placées, sur l'ambiguïté de ses expressions, et sur ses fautes contre la grammaire et la poésie ! Vous voilà sans doute bien étonné : mais vous le serez bien plus par l'examen de l'ouvrage, car je n'avance rien que je ne prouve³³.

On voit que notre comédien manquait de respect pour le jeune poète. D'ailleurs, en tant qu'auteur dramatique, Voltaire symbolisait des caractéristiques que Legrand détestait particulièrement, notamment la boursoufflure, le style pompeux, artificiel et am-

31. *Critique de l'Œdipe de Monsieur de Voltaire, par M. Le G...* Paris, Gandouin, 1719. Quérard (*Supercheries Littéraires Dévoilées*, 2^e éd., vol. II, p. 728) dit qu'il a vu un exemplaire de cet ouvrage portant le nom de Legrand dans une « note manuscrite d'un contemporain ». Il cite aussi une autre édition, ayant paru également en 1719, chez le même éditeur, et intitulée : *Critique de la Tragédie d'Œdipe de M. de Voltaire, par M. le Comédien Le G...* Cet ouvrage, ajoute-t-il, a été aussi attribué à Le Gendre et Le Grimarets.

32. Voltaire, *Œuvres*, vol. II, p. 46.

33. Legrand, *Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire*, p. 3-4.

poulé. La plupart des tragédies écrites à son époque péchaient par le manque de simplicité du style ; et il avait certainement raison de faire dire à Thalie, dans le prologue de *l'Impromptu de la Folie* :

Cela me fâche de voir qu'on soit prévenu en faveur de ces tragédies nouvelles même avant de les avoir vues. On les admire longtemps sans s'apercevoir de leurs défauts, et ce n'est souvent que l'impression qui fait ouvrir les yeux à cette foule d'approbateurs qui se laisse séduire au son de quelques vers ampoulés, qu'un acteur a l'art de faire valoir, et qui, dans le fond, ne sont quelquefois qu'un pompeux galimatias.

(Sc. 2.)

Le désir d'appuyer cette opinion amena Legrand à faire, dans *le Chevalier Errant*, une parodie aussi ennuyeuse que son modèle. *Le Chevalier Errant* et *le Chaos*, qui est presque aussi médiocre, sont l'œuvre de Legrand seul, tandis que ses meilleures parodies furent écrites en collaboration avec Dominique : on serait donc tenté d'attribuer à celui-ci une grande partie du mérite d'*Agnès* et du *Mauvais Ménage*, s'il n'avait pas écrit, seul ou en collaboration avec d'autres auteurs, plusieurs parodies de tragédies, dont aucune n'égale en intérêt les deux dans lesquelles il collabora avec Legrand. Dans la plupart des parodies de Dominique, les critiques manquent d'esprit, la grossièreté remplace le plaisant, et les scènes deviennent monotones. L'usage de noms amusants pour les personnages ; la satire qui consiste à placer ceux-ci dans des conditions qui contrastent d'une façon risible avec le rang des personnages de l'œuvre parodiée ; les longs récits burlesques ; les passages de pièces classiques introduits juste à l'endroit où ils font le mieux voir le côté ridicule de la tragédie -- toutes ces manières d'égayer la parodie, mises à contribution dans *Agnès* et *le Mauvais Ménage*, font défaut aux parodies antérieures de Dominique. D'autre part, *le Roi de Cocagne* suffit pour prouver que Legrand savait en faire usage bien avant de commencer à travailler avec celui-ci.

Ainsi, sans vouloir exagérer le rôle de Legrand dans ces deux parodies, nous pouvons conclure que c'est à lui que fut due, en grande partie, la variété de leurs attraits ainsi que leur ton épuré. Dominique, qui était acteur au Théâtre-Italien et qui en connaissait bien les usages, prit probablement sur lui le soin d'écrire les rôles d'Arlequin et de ses camarades de façon à tirer le plus d'effet de leur jeu traditionnel. Au surplus, les commentaires que

font les personnages des parodies sur leurs propres rôles sont un moyen de critique dont Dominique et Riccoboni, dans leurs parodies antérieures à *Agnès*, s'étaient beaucoup servi pour obtenir des effets plaisants. Pour la critique sérieuse, dans les pièces que composèrent Dominique et Legrand ensemble, chacun apporta sans doute des idées. Mais, avec leurs talents combinés, les deux auteurs n'auraient pu faire des parodies aussi amusantes s'ils n'avaient eu pour modèles deux tragédies qui se prêtaient si bien à la raillerie. L'éclat d'*Inès* et de *Mariamne*, qui cachait des défauts très réels et faciles à mettre en lumière, la popularité de ces pièces, le talent et la verve particuliers à chacun des parodistes, firent d'*Agnès* et du *Mauvais Ménage* des satires qui méritent bien l'excellente réputation qu'elles ont conservée.

CONCLUSION

Pendant une carrière de plus de trente-cinq ans au théâtre, Legrand fit jouer en tout trente-six pièces, dont six écrites en collaboration avec Dominique, deux avec Fuzelier, une avec Alain, et une avec Riccoboni père ; il est aussi l'auteur d'une lettre critique sur l'*Œdipe* de Voltaire, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler¹, et, vraisemblablement, d'une pièce scabreuse, trop libre pour être jouée sur un théâtre public, qui devint classique du genre. Selon les frères Parfaict, cette pièce, *le Luxurieux, ou le Libertin Puni*, fut imprimée en 1731² (année où parut la première édition posthume des œuvres de Legrand), mais les exemplaires actuellement à la Bibliothèque Nationale et à l'Arsenal, ou mentionnés dans le Catalogue Soleinne, ne portent pas de date. La comédie passa ensuite dans quelques recueils de « pièces gaillardes » et « pièces libres » ; on en trouve d'ailleurs plusieurs copies manuscrites. L'une de ces dernières est dans une collection de « pièces érotiques et galantes » dont la table des matières porte la notice : « le luxurieux comédie de Legrand en vers non imprimée dans son théâtre mais ailleurs très connue et très plaisante »³.

Le Luxurieux a quelquefois été attribué à François-Charles

1. Parmi plusieurs ouvrages qui ont été attribués à Legrand, à tort, il en est un que la tradition lui a toujours donné, mais dont vraisemblablement il ne fut pas l'auteur : c'est un conte, *les Aventures du Voyageur Aérien*, publié en 1724 dans le même volume que *les Paniers*. Quérard croit que Legrand est l'auteur du *Voyageur Aérien* parce que le censeur de cet ouvrage « dit dans son approbation que l'auteur a joint à son manuscrit une petite comédie sur *les Paniers*. » (*Supercherries Littéraires Dévoilées*, vol. II, p. 344). Cependant, la version des *Paniers* imprimée avec *le Voyageur Aérien* n'est pas celle de Legrand ; c'est un remaniement de la comédie dans le goût des farces italiennes, dans lequel les personnages traditionnels du Théâtre-Italien remplacent ceux de la pièce de Legrand, jouée par les comédiens du Théâtre-Français. D'autre part, comme Quérard le fait remarquer, l'éditeur des *Mémoires de Trévoux* dit (février 1726, p. 393) que *le Voyageur Aérien* avait déjà été publié en 1715. Que ce dernier renseignement soit exact ou non, il ne reste aucun témoignage pour indiquer que Legrand ait été l'auteur du *Voyageur Aérien*, conte « philosophique » bien étranger au seul genre qui l'ait intéressé — le théâtre.

2. Parfaict, *Dictionnaire*. Barbier (*Dictionnaire des Anonymes*, 3^e éd., p. 1355) dit que la pièce fut imprimée « vers 1732 ».

3. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6712, vol. II.

Racot de Grandval (1710-1784), auteur de plusieurs pièces du même genre, et sociétaire de la Comédie-Française à partir de 1729⁴. Cependant, il est difficile de voir comment l'indication portée sur le titre de la pièce — « par le Sieur L. G., Comédien Ordinaire du Roy » — pourrait signifier Grandval.

D'une façon générale, les comédies de Legrand remportaient les suffrages du public. La statistique devient facilement ennuyeuse, mais elle forme encore le plus sûr moyen de constater le succès d'un auteur dramatique, et la table des représentations de pièces à la Comédie-Française, dressée par Joannidès⁵, est très suggestive à cet égard. Il est surtout intéressant de comparer le nombre de représentations à la Comédie des pièces de Legrand et de Dancourt. Ce dernier, dont la période de production coïncide en partie avec celle de Legrand, et qui écrivait, comme lui, beaucoup de petites farces en un acte, jouissait d'une popularité égalée par peu d'auteurs comiques de l'époque.

Sur les vingt pièces que donna Legrand à la Comédie-Française, dix-sept obtinrent la faveur du public⁶. « Dans leur nouveauté », selon l'expression du temps, ces vingt pièces eurent en tout 322 représentations, ce qui représente une moyenne d'un peu plus de seize représentations pour chacune. Elles se maintenaient donc presque aussi bien que celles de Dancourt, dont les cinquante-cinq comédies furent jouées presque dix-sept fois, en moyenne, l'année de leur première représentation. Cependant *l'Usurier Gentilhomme*, celle des comédies de Legrand qui eut le plus de représentations l'année où elle parut (et qui en eut d'ailleurs 417, plus que toute autre pièce du même auteur, pendant le temps où elle resta au répertoire du Théâtre-Français), ne fut jouée que vingt-sept fois de suite, tandis que *les Vendanges de Suresnes* de Dancourt parurent sur l'affiche quarante-deux fois avant d'être retirées⁷. On peut donc constater que si Dancourt connut des succès plus impressionnants que Legrand, par contre il connut également plus d'échecs.

4. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*, vol. II, p. 160.

5. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*.

6. Celles qui échouèrent sont *les Amants Ridicules*, *la Chasse du Cerf* et *les Amazones Modernes*. *Le Philanthrope* ne plut pas à la première représentation, mais, corrigé immédiatement, eut du succès et resta au répertoire (cf. ci-dessus, p. 37, en note).

7. Si la représentation de *Cartouche* n'avait pas été interdite après la treizième, la pièce aurait très probablement dépassé le nombre de représentations de *l'Usurier Gentilhomme*, et, à en juger par le succès de *la Devineresse* de Corneille et de Visé (47 représentations consécutives en 1679, selon de Lérès), elle aurait eu beaucoup de chances d'être jouée aussi longtemps que *les Vendanges de Suresnes*.

Entre 1707 et 1823, date à laquelle la dernière des pièces de Legrand disparut du répertoire ⁸, les acteurs du Théâtre-Français donnèrent 2.497 représentations de ses comédies. Ce chiffre est impressionnant lorsqu'on le compare au chiffre correspondant pour d'autres écrivains. Avant 1900, nul, sauf Molière, n'eut plus de dix mille représentations à ce théâtre ; et de tous les auteurs, comiques ou tragiques, qui y firent jouer des pièces, neuf seulement eurent plus de représentations que Legrand. Dancourt en eut 5.556. Si l'on divise ce chiffre par le nombre de ses pièces, et si l'on fait de même pour les comédies de Legrand, on trouvera qu'en moyenne les pièces de ce dernier eurent un peu plus de représentations à la Comédie que celles de Dancourt.

Les petites farces en un acte de Legrand restèrent au répertoire de la Comédie, tandis que ses comédies plus longues, à l'exception du *Roi de Cocagne*, et des *Amazones Modernes* ⁹, n'y furent jamais reprises après la mort de l'auteur. Des trois autres pièces en trois actes qu'il y fit jouer, une, *la Chasse du Cerf*, n'eut jamais de succès, et deux, *Plutus* et *Cartouche*, avaient surtout un intérêt de circonstance. D'ailleurs, les pièces en trois actes n'étaient guère, comme les farces en un seul acte, susceptibles de paraître à la suite d'une tragédie ou d'une comédie en trois ou cinq actes.

Nous avons déjà fait remarquer le grand succès des *Animaux Raisonables* ¹⁰, unique pièce de Legrand pour la foire. Seul ou en collaboration avec d'autres auteurs, il donna onze pièces au Théâtre-Italien, y compris le *Polyphème* de Riccoboni père, qu'il ne fit que traduire et munir de divertissements. Ce canevas, comme *les Amours Aquatiques* et *les Terres Australes*, écrites en collaboration avec Dominique, et *le Chevalier Errant*, composé par Legrand seul, n'eut pas de succès. Toutes les autres furent très bien accueillies. Au moins cinq sur sept d'entre elles furent reprises plus tard : le *Départ des Comédiens-Italiens*, prologue de circonstance, ne pouvait évidemment rester au répertoire, et nous n'avons rien trouvé pour indiquer que la parodie de *Mariamne*

8. Cf. ci-dessus, p. 1, en note.

9. Cette comédie n'eut pas de succès l'année où elle parut. Selon La Porte et Clément (*Anecdotes Dramatiques*, vol. I, p. 55), les comédiens du Théâtre-Français essayèrent de la faire reprendre sur scène en 1770, mais sans succès. Cependant Joannidès (*La Comédie-Française*) en mentionne douze représentations en 1770 et quatre en 1781.

10. Cf. ci-dessus, p. 89.

fût jamais reprise. Mais *Belphégor*, le *Fleuve d'Oubli*, *Agnès*, le *Chaos* et les *Brouilleries* continuèrent à paraître sur l'affiche de temps en temps¹¹. Desboulmiers raconte qu'il a vu *Agnès* « trente ans après la mort de M. de La Motte »¹², c'est-à-dire en 1761 environ. Les *Brouilleries* furent jouées en 1753 sous le titre des *Brouilleries nocturnes*, *Comédie Italienne*¹³ ; deux ans auparavant, Favart avait fait jouer au Théâtre-Italien, sous le titre d'*Arlequin et Scapin Voleurs par Amour*, ou les *Fragments*, un remaniement des deux premières parties du *Ballet des Vingt-Quatre Heures*¹⁴, parties jouées par les Comédiens-Italiens à Chantilly mais, selon l'« avertissement du libraire », dans le premier volume du *Nouveau Théâtre-Italien*¹⁵, jamais représentées sur leur théâtre.

Les renseignements sur le théâtre en province et sur le théâtre français à l'étranger étant très épars pour l'époque de Legrand et les années suivantes, il est difficile de savoir, au juste, quelle était la popularité de ses pièces autre part qu'à Paris. On trouve cependant, çà et là, des indications de la représentation de quelques-unes de ses pièces en province et à l'étranger au XVIII^e siècle, d'où l'on peut conclure qu'elles passèrent dans le répertoire des troupes ambulantes.

Nous n'avons pu relever que deux allusions à des représentations de ses pièces en province. Un historien du théâtre de Valenciennes dit que vers 1750, quand « le goût de la bonne comédie a commencé à se répandre dans toutes les classes de la société », on y jouait des pièces de Legrand et d'autres auteurs de second ordre, mais que « la foule était pour les grands maîtres »¹⁶. Un autre amateur d'histoire locale, écrivant sur le théâtre à Abbeville, mentionne une troupe qui y donnait des pièces en 1763 et 1764 et qui comptait *Agnès de Chaillot* dans son répertoire¹⁷.

11. Des reprises de ces pièces sont mentionnées dans : de Lérès, *Dictionnaire* ; Desboulmiers, *Histoire du Théâtre Italien*, vol. II, p. 21, 35, 408-409 ; d'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 76, 250 ; et plusieurs numéros du *Mercure*.

12. Cf. ci-dessus, p. 152-153.

13. D'Origny, *Annales*, vol. II, p. 250.

14. Pièce citée dans : Iacuzzi, *The European Vogue of Favart*, p. 350-351. Le ms. existe à la Bibliothèque Nationale (ms. français 9325).

15. *Nouveau Théâtre-Italien*, vol. I, p. ix-x. Dans les onze pièces de Legrand jouées au Théâtre-Italien, nous n'avons pas compté les deux premières parties du *Ballet des Vingt-quatre Heures*, étant donné qu'elles ne parurent à ce théâtre que dans le remaniement de Favart.

16. Hécourt, *Recherches sur le Théâtre de Valenciennes*, p. 152.

17. De Caëu, *Le Théâtre à Abbeville*, p. 602-604, 611. *Agnès* y est attribuée par erreur à Vismes.

Les ouvrages sur les comédiens français jouant en Hollande et en Belgique au XVIII^e siècle nous ont fourni plus de renseignements sur la représentation des pièces de Legrand que les livres sur le théâtre dans les provinces françaises. M. J. Fransen mentionne la représentation à La Haye du *Roi de Cocagne* et de *l'Epreuve Réciproque* en 1762, et de cette dernière pièce, ainsi que *l'Aveugle Clairvoyant*, en 1774¹⁸. M. H. Liebrecht cite sept pièces de Legrand — *l'Epreuve Réciproque*, *la Famille Extravagante*, *la Métamorphose Amoureuse*, *la Nouveauté*, *le Temps Passé*, *le Temps Futur* et *l'Usurier Gentilhomme* — qui faisaient partie du répertoire du Grand Théâtre de Bruxelles en 1753 ; il nous apprend aussi que *Belphégor* fut joué dans cette même ville en 1761, et qu'on y donna, entre 1772 et 1775, *l'Amour-Diable*, *le Galant Coureur*, *les Amazones Modernes*, *le Roi de Cocagne*, *l'Epreuve Réciproque*, *Agnès de Chaillot*, *l'Aveugle Clairvoyant*, *la Française Italienne*, *la Famille Extravagante* et *la Métamorphose Amoureuse*¹⁹. Selon F. Faber, *le Galant Coureur*, *l'Aveugle Clairvoyant* et *l'Epreuve Réciproque* furent donnés à Bruxelles en 1792, et on y représenta *la Famille Extravagante* en 1810²⁰. A Maestricht, *Plutus* fut joué en 1728, *Agnès de Chaillot* en 1764 et *le Philanthrope*, *l'Aveugle Clairvoyant*, *l'Amour-Diable* et *l'Epreuve Réciproque* en 1766²¹. *Le Roi de Cocagne* fut représenté à Liège en 1798, et à Namur en 1820, où *l'Epreuve Réciproque* fut donnée la même année²².

Beaucoup des comédies de Legrand passèrent dans le répertoire des acteurs qui jouaient en Allemagne au dix-huitième siècle. En 1732, une troupe de comédiens au service du roi de Pologne, qui jouaient alternativement des pièces françaises et italiennes, représentèrent à Herrenhausen, à l'occasion d'une visite du roi d'Angleterre, *les Paniers*, *le Roi de Cocagne*, *le Triomphe du Temps*, *les Nouveaux Débarqués* et *l'Amour-Diable*²³. En 1741 et 1742 une troupe de comédiens français dirigée par Jean-Baptiste Gherardi fit un séjour à Francfort-sur-Mein, où ils représen-

18. Fransen, *Les Comédiens Français en Hollande*, p. 331, 350-351.

19. Liebrecht, *Comédiens Français d'autrefois à Bruxelles*, p. 215-216, 198, 294-296.

20. Faber, *Histoire du Théâtre Français en Belgique*, vol. II, p. 125, 127, 257.

21. *Ibid.*, vol. I, p. 130, 223, 224-225.

22. *Ibid.*, vol. II, p. 339, 327, 326.

23. Malortie, *Beiträgen zur Geschichte des braunschweigen-lünebergischen Hauses und Hofes*, vol. IV, p. 122, 124.

tèrent des pièces de Legrand²⁴. Neuf de ses comédies — *Cartouche*, *l'Usurier Gentilhomme*, *la Famille Extravagante*, *le Galant Coureur*, *l'Aveugle Clairvoyant*, *Agnès de Chaillot*, *la Nouveauté*, *l'Epreuve Réciproque* et *le Fleuve d'Oubli* — faisaient partie du répertoire des pièces jouées à Mannheim vers 1742, par les « Comédiens Français de Son Altesse Sérénissime Electorale Palatin et de Son Altesse Monseigneur le duc de Soultzbach »²⁵. En 1764, *le Philanthrope* (sous le titre de *l'Ami de Tout le Monde*) fut donné avec *le Père de Famille* de Diderot chez le duc de Wurtemberg²⁶.

En Pologne aussi les pièces de Legrand semblent avoir été appréciées : M. Ludwik Bernacki en cite dix qui y furent représentées entre 1774 et 1797. Cinq d'entre elles — *l'Aveugle Clairvoyant*, *le Philanthrope*, *l'Amour-Diable*, *le Triomphe du Temps Passé* et *la Famille Extravagante* — furent jouées en allemand²⁷ ; quatre autres — *le Fleuve d'Oubli*, *l'Usurier Gentilhomme*, *les Brouilleries*, ou *le Rendez-vous Nocturne* et *l'Epreuve Réciproque* — en français²⁸. Cette dernière comédie fut traduite plus tard en polonais et jouée sous le titre de *Figiel za Figiel* en 1793. En 1787 *le Roi de Cocagne* également avait été mis en polonais, la traduction étant intitulée *Krol w Kraju rozkoszy*²⁹.

Ces deux comédies, d'ailleurs, n'étaient pas les seuls ouvrages de l'auteur à recevoir l'honneur de la traduction ; des traductions de quelques pièces de Legrand en six langues étrangères contribuent à témoigner de leur popularité au delà de la frontière française. On connaît des éditions en allemand de *l'Amour-Diable*, *l'Epreuve Réciproque*, *l'Aveugle Clairvoyant* et *le Philanthrope*. Il y a des traductions flamandes de *l'Epreuve Réciproque*, *la Famille Extravagante*, *Cartouche* et *le Triomphe du Temps*. *L'Aveu-*

24. Iacuzzi, *The European Vogue of Favart*, p. 129.

25. Olivier, *Voltaire et les Comédiens de son Théâtre*, p. 143-144.

26. *Ibid.*, p. 280.

27. Bernacki, Ludwik, *Teatr, Dramat, i Muzyka za Stanisława Augusta*, vol. II, p. 200, 205, 235, 287, 310. La Bibliothèque Nationale possède les traductions allemandes dans lesquelles les trois premières de ces pièces furent jouées en Pologne. Elle possède aussi une traduction allemande de *la Famille Extravagante*, mais celle-ci est intitulée *La Famille Extravagante, oder die ausschweifende Familie*, tandis que la version jouée en Pologne s'appelait *Rechnung ohne Wirth, oder in der Liebe giebt's narren die Menge*. La traduction du *Triomphe du Temps Passé* jouée en Pologne, *Die schöne Nanette*, est peut-être la même que celle dont un exemplaire se trouve au British Museum : *Die schöne Rosette*.

28. *Ibid.*, vol. I, p. 135, 249 ; vol. II, p. 89, 313.

29. *Ibid.*, vol. II, p. 82-84, 303.

gle Clairvoyant et *l'Epreuve Réciproque* furent traduites en italien, *Cartouche* en anglais, et *l'Epreuve Réciproque* en danois ³⁰.

Ainsi nous voyons que les petites farces de Legrand étaient aimées en France et à l'étranger non seulement pendant la vie de l'auteur, mais encore longtemps après sa mort. La critique, cependant, lui était généralement moins favorable que le public, et le plus souvent elle ne le jugeait pas digne de retenir son attention. L'éditeur du *Mercur*, qui notait dans son journal presque toutes les pièces de Legrand à mesure qu'elles paraissaient sur la scène, se laissait guider presque exclusivement par l'accueil que leur firent les spectateurs, de sorte qu'on ne peut qualifier de critiques ses commentaires. Le premier article réellement critique que nous ayons pu trouver sur lui est dans la *Bibliothèque Française* de Camusat pour l'année 1723. Après avoir qualifié *le Roi de Cocagne* de pièce « mal écrite et mal versifiée », Camusat ajoute avec dédain : « Tel est à peu près le caractère de toutes les petites comédies du Sr. le Grand. » Mais un numéro ultérieur du même périodique contient quelques lignes un peu plus indulgentes pour lui : « Ce comédien a fait quelques pièces fort estimables ; son tabarinage est réjouissant, et semble demander grâce pour les mauvaises plaisanteries et les allusions grossières, dont ses pièces sont remplies ³¹. » Beauchamps, dans ses *Recherches sur les Théâtres*, publiées en 1735, convient que la plupart des ouvrages de Legrand « ont eu du succès », mais dit qu'elles appartiennent au « genre médiocre ».

Parmi les allusions faites à Legrand par ses contemporains, les plus intéressantes sont celles que l'on trouve dans la correspondance de Voltaire. Nous avons déjà eu l'occasion de citer son commentaire peu flatteur sur *le Triomphe du Temps*. En 1725, irrité par l'insuccès à la Comédie-Française de l'une de ses propres pièces, *l'Indiscret*, il voulait accuser Legrand, avec Dancourt, d'avoir corrompu le goût du parterre :

Dancourt et Legrand ont accoutumé le parterre au bas comique et aux grossièretés, et insensiblement le public s'est formé le préjugé que de petites pièces en un acte doivent être des farces pleines d'ordures, et non pas des comédies nobles où les mœurs sont respectées. Le peuple n'est pas content quand on ne fait rire que l'esprit ; il faut le faire rire

30. Cf. notre bibliographie.

31. Camusat, *Bibliothèque Française*, vol. I, 2^e partie, p. 200 ; et vol. IX, p. 311.

tout haut, et il est difficile de le réduire à aimer mieux les plaisanteries fines que les équivoques fades, et à préférer Versailles à la rue Saint-Denis ³².

Mais à une autre occasion, lorsque la pièce d'un confrère ne passa pas la rampe, Voltaire, au lieu de blâmer le goût du public, blâma l'auteur de la pièce, et ne dédaigna pas de se servir de deux vers de Legrand pour exprimer son opinion. « Destouches — écrivit-il en 1733 — a fait une comédie héroïque : c'est *l'Ambitieux*... On dit que cela n'est ni gai ni vif, et, comme dit fort bien Legrand, de polissonne mémoire :

« Le comique écrit noblement

« Fait bâiller ordinairement ³³... »

— L'expression « de polissonne mémoire » nous fait soupçonner que Voltaire n'avait peut-être pas oublié le *Mauvais Ménage*.

La première appréciation de quelque importance, par un écrivain impartial, de l'œuvre de Legrand se trouve dans la *Nouvelle Bibliothèque d'un Homme de Goût*, de Chaudon, publiée en 1777 — appréciation copiée presque textuellement par Babault ³⁴ et en résumé par Lemazurier ³⁵ :

Cet auteur n'est ni un Molière, qui fait oublier l'acteur et ne laisse voir que le grand poète ; ni un Baron, qui n'offre que le grand acteur, et fait disparaître l'auteur médiocre : c'est un homme qui soutient cette double qualité dans un égal degré de mérite. Ce n'est point un génie que l'on admire ; c'est un bel-esprit qui plaît et qui amuse ; c'est un des premiers qui aient saisi les circonstances du temps, et le vaudeville du jour, pour en faire des sujets de comédie : genre de comique que Boissy a depuis imité et perfectionné. L'usage que Le Grand avait du théâtre, comme comédien, lui avait donné une assez grande connaissance ; et il savait la mettre en pratique dans les sujets frivoles, auxquels il a cru devoir se borner. Une marche régulière et théâtrale est observée jusque dans ses moindres bagatelles, et ses personnages sont toujours dans des positions qui donnent lieu à des plaisanteries. Mais, il faut l'avouer, elles dégénèrent quelquefois en basses et sales bouffonneries, défaut trop ordinaire de ce comédien, et qui donne un air de farce à presque toutes ses pièces. Elles sont, en général, assez bien dialoguées, mais le style tient de la manière de l'auteur, qui est entre le bas et l'ingénieux ; les divertissements et les vaudevilles qui se trou-

32. Voltaire, *Œuvres*, vol. XXXIII, p. 144.

33. *Ibid.*, vol. XXXIII, p. 328.

34. Babault, *Annales Dramatiques*, vol. V, p. 332.

35. Lemazurier, *Galerie Historique*, vol. I, p. 321.

vent répandus dans la plupart de ces petits drames, y sont amenés naturellement, et y jettent de la gaieté. Le Grand avait beaucoup de facilité ; il travaillait avec précipitation ; aussi ses ouvrages manquent-ils de cette correction de dessein et d'exécution, qui est le fruit du temps et de la patience³⁶.

Petitot, auteur d'une notice sur Legrand qui paraît en tête des quelques pièces de lui publiées dans l'édition de 1804 du *Répertoire du Théâtre-Français*, répète ce que dit Chaudon sur la hâte avec laquelle Legrand travaillait, mais attribue le succès de toutes ses pièces « à la faveur de quelque circonstance »³⁷ — faux jugement, étant donné que la plupart d'entre elles restèrent au répertoire.

La Harpe fut le premier à remarquer la variété des nouveautés que donna Legrand au Théâtre-Français. Au reste, ce critique qualifia son dialogue de « beaucoup moins ingénieux que celui de Dancourt, » et le compara à Poisson, « dont le *Procureur Arbitre* et l'*Impromptu de Campagne* valent bien l'*Aveugle Clairvoyant* et le *Galant Coureur*, qui sont ce que Legrand a fait de plus agréable ». Il trouva que *Cartouche* aussi avait son mérite, malgré le « choix du sujet... fort étrange », mais ne parla pas du *Roi de Cocagne*³⁸. C'est principalement pour cette raison que Schlegel, dans son commentaire enthousiaste sur cette dernière pièce³⁹, accusa La Harpe de ne pas apprécier Legrand à sa juste valeur.

Les critiques plus près de notre époque qui ont eu quelque chose à dire sur Legrand se sont bornés, pour la plupart, à mentionner l'intérêt du *Roi de Cocagne* ou, plus rarement, d'une autre pièce isolée, sans donner aucun jugement sur l'ensemble de son œuvre. Cependant quelques-uns ont fait remarquer, comme La Harpe, la variété de ses productions⁴⁰. L'une des raisons de cette variété est, comme nous l'avons vu, le désir de Legrand d'améliorer l'état financier du Théâtre-Français en imitant les pièces de la foire. Une autre raison importante est le grand changement subi par le goût du public pendant sa carrière au théâtre !

Legrand fit ses débuts d'auteur dans les dernières années du

36. Chaudon, *Nouvelle Bibliothèque d'un Homme de Goût*, vol. II, p. 101-102.

37. *Répertoire du Théâtre-Français*, éd. Petitot, vol. XVIII, p. 352-354.

38. La Harpe, *Lycée*, vol. XI, p. 346-348.

39. Cf. ci-dessus, p. 110-111.

40. Cf. ci-dessus, p. 2.

grand règne, et donna la plupart de ses pièces sous la Régence. Le public de ce temps, cultivé mais frivole, n'aimait pas voir au théâtre de longues pièces à intrigues compliquées qui demandaient l'attention constante des spectateurs. Il n'aimait pas non plus les comédies de caractère comme celles de Molière, qu'il trouvait trop sérieuses, mais prenait plus de plaisir aux pièces dont la satire des mœurs fournissait l'intérêt principal. Les saillies dont étaient farcies les comédies de Dancourt au Théâtre-Français et les pièces de Lesage à la foire faisaient rire sans demander d'effort de la part des spectateurs. Legrand suivit donc le même chemin que Dancourt et Lesage, en exploitant les travers et les ridicules de ses contemporains pour leur délectation.

Mais déjà vers la fin de la Régence, et à plus forte raison dans les premières années du règne de Louis XV, le goût des spectateurs se modifiait sensiblement. Il est curieux de constater que ce fut au Théâtre-Italien, et non à la Comédie-Française, que se firent sentir d'abord ces nouveaux courants, certaines pièces de Marivaux et de Delisle étant parmi les premiers indices de la mode à venir ⁴¹. En 1723 cette mode n'était pas encore définitivement établie : le public du Théâtre-Italien trouva ennuyeux un prologue condamnant la farce et demandant des « choses sensées, délicates et sérieuses » dans la comédie ⁴². Mais bientôt le vœu exprimé dans ce prologue allait être pleinement exaucé. En 1727 Marivaux se mit à donner ses pièces sentimentales à la Comédie-Française aussi bien qu'au Théâtre-Italien. La même année Destouches, qui depuis 1710 avait composé des « comédies de caractère », eut un succès énorme avec son *Philosophe Marié* ; il plut encore par *le Glorieux* en 1732. Cet auteur avait gagné les suffrages du public par deux pièces didactiques ; La Chaussée, en 1735, fit applaudir une comédie larmoyante, *le Préjugé à la Mode*. En matière de comédie, on était arrivé à des préférences diamétralement opposées à celles du début du siècle.

Legrand était parmi les premiers auteurs de comédies à se montrer sensible à ce revirement du goût. Dans quelques-unes de ses dernières pièces, il a l'air de suivre la voie déjà tracée par Mari-

41. Pour une liste d'écrits divers ayant paru entre 1720 et 1750, et montrant « le mouvement des esprits » entre ces deux dates, cf. Fontaine, *Le Théâtre et la Philosophie au Dix-Huitième Siècle*, p. 98 et suivantes.

42. D'Origny (*Annales du Théâtre-Italien*, vol. I, p. 77-78) nous apprend le manque de succès de ce prologue de Godard de Beauchamps, qui précéda son *Jaloux*.

vaux et Delisle ; mais, d'autre part, on trouve parfois des passages où il semble même devancer les auteurs qui introduisirent le sentiment et la « philosophie » au Théâtre-Italien.

Celle des pièces de Legrand où se voit le mieux le reflet de la nouvelle mode du sentiment est *le Galant Coureur*, joué en 1722, qui a amené Petit de Julleville à dire que Legrand « marivaude à l'occasion, même avant Marivaux »⁴³, et plus d'un autre critique à exprimer la même idée.

L'intrigue de cette comédie est celle du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, qu'elle devança de huit ans. Dans *le Galant Coureur*, la comtesse Dorimène, jeune veuve, apprend que son oncle se propose de lui faire épouser le marquis de Floribel, qu'elle n'a jamais vu. Sachant que le marquis va venir au château où elle est en visite chez son amie la présidente, elle profite du fait qu'il ignore sa présence pour se travestir en soubrette, afin de pouvoir l'observer et décider s'il lui convient ou non. Le marquis, arrivé au château, y voit d'abord son ami le chevalier, qui est sur le point d'épouser la présidente. Le marquis dit que son oncle — tout le monde, ici, doit obéir à un oncle quelconque — a changé d'avis, et que la présidente est justement celle qu'il veut, maintenant, lui faire épouser. Mais pour ne pas incommoder le chevalier, il consent à ne pas paraître au château sous sa propre figure. Il se déguise en coureur, et se fait accepter dans le service de la présidente. Dorimène, quoiqu'elle ignore l'identité du coureur, en tombe amoureuse dès qu'elle le voit ; lui, de son côté, sent à un degré semblable les attraites de la prétendue soubrette. Puis le chevalier apprend à Dorimène l'identité du marquis, et elle, voulant s'assurer de la sincérité de celui-ci, soumet son amour à l'épreuve la plus convaincante qu'elle puisse imaginer : elle l'amène à lui proposer le mariage, sous son costume de simple soubrette. Voilà, posé trop clairement pour qu'on puisse s'y tromper, le problème de l'amour qui lutte contre le préjugé de la naissance, problème qui revient non seulement dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard* mais aussi dans d'autres pièces de Marivaux⁴⁴, et qui est résolu, chez celui-ci, de la même façon que chez Legrand — l'amour triomphe, mais c'est une victoire difficile.

Si cependant Legrand écrivit, dans *le Galant Coureur*, une

43. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, p. 265.

44. *La Double Inconstance* (1723), *le Dénouement Imprévu* (1724), *les Fausses Confidences* (1736). (Cités par G. Larroumet dans *Marivaux, sa Vie et ses Œuvres*, p. 270.)

comédie qui servit de modèle à Marivaux, c'est peut-être à l'exemple de cet auteur qu'il devait l'idée de dépeindre, avec une délicatesse tout étrangère à son œuvre antérieure, la naissance de l'amour. Marivaux avait déjà donné trois comédies au Théâtre-Italien, et dans *la Surprise de l'Amour*, jouée en 1722, trois mois avant *le Galant Coureur*, on voit déjà tout le raffinement de psychologie, dans la peinture de l'amour naissant, qui caractérise les plus connues de ses pièces. D'ailleurs, *Arlequin Poli par l'Amour* et *la Surprise de l'Amour* avaient eu un tel succès que la réputation de l'auteur comme écrivain dramatique était presque établie. Legrand, qui se tenait toujours au courant des productions de tous les théâtres de Paris, ne pouvait que s'apercevoir de la popularité de ce nouveau « fournisseur » du Théâtre-Italien. On se demande donc si le seul hasard explique que *le Galant Coureur* est, par le ton, à la fois si différent de toutes les pièces antérieures de l'auteur et si semblable à *Arlequin Poli par l'Amour* et surtout *la Surprise de l'Amour*.

Cette similitude existe, tout d'abord, dans le sujet. Dans les autres petites farces de Legrand, l'intrigue amoureuse est toujours traitée de façon conventionnelle et banale ; deux personnes qui s'aiment déjà avant le commencement de la comédie réussissent à vaincre les obstacles extérieurs qui s'opposent à leur mariage, ou bien elles se querellent et à la fin se pardonnent l'une à l'autre. L'auteur ne s'occupe ni du développement de leur amour ni de son effet sur les personnages ; le fait qu'ils s'aiment est simplement une hypothèse qu'il faut supposer pour faire la comédie. Mais dans *le Galant Coureur* c'est cet amour même qui fait l'intérêt principal de la pièce.

Legrand a traité ce sujet avec le même souci de vérité psychologique dont Marivaux avait fait preuve dans les pièces qu'il avait déjà composées, bien qu'il n'ait pas consacré autant de soin que son illustre contemporain à dépeindre minutieusement les progressions de sentiments qui aboutissent à l'amour. L'incident même par lequel débute *le Galant Coureur* présuppose un raffinement de sensibilité, chez Dorimène, qui ne serait sûrement pas compris par les personnages de la plupart des pièces de Legrand, mais qui est tout à fait caractéristique de ceux du théâtre de Marivaux. Dorimène explique, de la manière suivante, les raisons pour lesquelles elle s'est déguisée en soubrette :

Le Marquis de Floribel que mes parents me veulent donner pour

époux, doit arriver ici dans ce jour, nous ne nous sommes jamais vus ni l'un ni l'autre ; et si sa figure et ses manières ne me conviennent pas, sans lui déclarer mes sentiments, sans lui rien dire, j'irai d'abord me jeter dans un couvent ; je lui veux épargner la honte d'être refusé, et à moi l'embarras de lui faire un mauvais compliment (sc. 1).

Ces mots, on peut dire, sont dictés par les besoins de l'intrigue, et Dorimène changera de caractère lorsque sa délicatesse ne sera plus nécessaire à l'auteur pour faire marcher l'action de la pièce. Mais, un peu plus tard, voici cette même Dorimène qui, ayant vu le marquis sans savoir qu'il est autre que le coureur qu'il paraît, dit à la présidente : « C'est dommage qu'un si joli homme soit né dans un rang si bas », et confesse l'intérêt qu'il lui a déjà inspiré : « Je vous avoue qu'un homme de qualité qui serait fait ainsi, nous ferait fermer les yeux sur bien des choses ; et du moment que je l'ai vu... » (sc. 10). D'autre part, le marquis, s'étant résolu enfin à déclarer son amour pour la prétendue soubrette, trouve de la peine à s'expliquer. « Tant que j'ai été indifférent », dit-il, « jamais personne n'a débité la fleurette avec plus de facilité que moi auprès des belles que je n'aimais point : maintenant que j'aime véritablement, je n'ai plus d'éloquence pour la persuader. » Il s'explique pourtant dans un dialogue qu'on pourrait presque supposer être de la main de Marivaux lui-même. En voici un passage :

LE MARQUIS : Mais il n'est pas naturel que, belle comme vous êtes, on ait été si longtemps à vous le dire, encore moins vraisemblable que vous n'ayez pas pris plaisir à entendre vanter votre beauté.

LA COMTESSE : Quel plaisir voulez-vous que j'aie pris à entendre dire que j'étais aimable, si ceux qui me l'ont dit ne l'étaient pas ?

LE MARQUIS : Une belle doit être toujours charmée de faire des conquêtes.

LA COMTESSE : Cela peut contenter son ambition, mais cela ne l'engage pas à être sensible (sc. 21).

Il y a encore, dans les pièces que Legrand a écrites après *le Galant Coureur*, des passages isolés où les personnages parlent un langage qui rappelle celui de Marivaux. L'un de ces passages, dans *le Triomphe du Temps Passé* (sc. 4), est un dialogue entre deux jeunes personnes, que leurs parents veulent faire s'épouser, et leurs domestiques. Isabelle et Léandre ne veulent pas suivre la volonté de leurs parents, et ont conçu, sans se voir, une haine mutuelle l'un contre l'autre. Lorsqu'ils font connaissance, leurs

suivants, qu'ils ont chargés d'aider à rompre le mariage proposé, disent tout haut les idées que leurs maître et maîtresse ont conçues de leurs époux futurs avant de les voir. Les jeunes gens, de leur côté, embarrassés, commencent par désavouer timidement les sentiments exprimés par leurs domestiques, et, devenant peu à peu plus hardis, finissent par déclarer franchement l'amour qu'ils se sentent déjà l'un pour l'autre. La scène est rendue piquante par le contraste entre les remarques des suivants et celles des maîtres, et par le style symétrique et rythmé, autre caractéristique de Marivaux. D'autre part, dans une scène tendre des *Amazones Modernes*, une remarque de Julie reflète aussi un esprit tout différent de celui des personnages des premières farces de Legrand. Julie dit :

Puisque vous savez nos affaires, je me flatte, Madame, que vous ne condamnerez pas le penchant que je sentais pour un homme destiné à être mon époux. Je ne l'ai jamais vu, mais j'en ai entendu parler ; j'ai lu les lettres qu'il m'écrivait ; la beauté de son caractère y est peinte, et je suis plus sensible à la délicatesse des sentiments qu'à tout autre mérite. (A. III, sc. 10.)

Dans les dernières pièces de Legrand on trouve aussi, çà et là, quelques-unes des idées « philosophiques », ou plutôt sociales, qui commençaient à envahir le théâtre alors et qu'exprimèrent Delisle, dans *Arlequin Sauvage*, et Piron, dans *Arlequin Deucalion* (joué à la Foire Saint-Germain en 1722). Au Théâtre-Italien, Marivaux avait fait d'Arlequin un rustre que l'amour rend délicat et sensible ; Delisle le métamorphosa en sauvage, qui critique sans pitié les institutions de la vie civilisée, si contraires aux usages de l'homme primitif qui est guidé par sa seule raison.

Mais c'est l'année avant la représentation d'*Arlequin Sauvage* que Legrand écrivit, dans une scène de son *Plutus* qui n'est pas dans la pièce d'Aristophane, le passage déjà cité ⁴⁵ où Zénophon, fourbe, s'excuse d'être malhonnête en disant que la répartition inégale des richesses et des privilèges l'y a contraint. Dans le *Philanthrope* (1724), Philandre emploie, comme nous l'apprend la servante Clarine au début de la pièce, des raisonnements pleins de paradoxes « pour combattre et détruire les opinions communes » — la même sorte d'arguments dont se sert Arlequin dans le *Timon le Misanthrope* de Delisle, qui parut deux ans avant le *Philanthrope*. Quelques propos de Philandre dans cette dernière pièce portent

45. Cf. ci-dessus, p. 63.

certainement la marque du temps. Duraminte, furieuse contre un valet que l'on a surpris en train de voler l'argenterie, demande à son mari de le faire pendre :

DURAMINTE : ... faites donc pendre votre fripon de Falaise qu'on a surpris dérochant votre vaisselle d'argent.

PHILANDRE : Il ne l'a pas emportée ?

DURAMINTE : Non, mais ce n'est pas sa faute, car il a été pris sur le fait ; et j'attendais votre retour pour voir ce que vous prétendez faire de ce voleur.

PHILANDRE : Oh, pour celui-là, mon sentiment est... qu'on lui paye ses gages et qu'on le renvoie.

DURAMINTE : Comment donc lui payer ses gages ? Employons-les plutôt à le faire pendre.

PHILANDRE : Ah ma femme, ne faisons pendre personne, plaignons plutôt ce malheureux, et rendons grâce au ciel d'être nés dans un certain état, et avec de certaines inclinations.

DURAMINTE : Que voulez-vous dire par là ?

PHILANDRE : Je veux dire que souvent tel est superbe de sa sagesse et de sa probité, qui peut-être ne vaudrait pas mieux que ceux qu'il condamne et qu'il déteste s'il se trouvait dans les mêmes circonstances. Puisque la volonté de ce misérable n'a point eu d'effet, demeurons en repos. (Sc. 6.)

Certaines idées féministes exprimées dans *les Amazones Modernes* étaient moins nouvelles pour les habitués du théâtre que la critique sociale contenue dans les pièces de Delisle et de Piron. M. G. Ascoli, dans un article sur le féminisme en France avant la Révolution, signale le grand nombre d'écrits suscités, au début du dix-huitième siècle, par cette question posée longtemps auparavant⁴⁶. Déjà à l'ancien Théâtre-Italien, quatre comédies avaient eu trait aux polémiques entre les défenseurs et les détracteurs du beau sexe⁴⁷. En 1720 Lesage et d'Orneval firent jouer à la foire une autre pièce qui témoignait de l'actualité de son sujet — *l'Île des Amazones*. Celle-ci, comme le fait remarquer M. Ascoli, « donna à Legrand l'idée de ses *Amazones Modernes* »⁴⁸, qui furent jouées au Théâtre-Français en 1727.

Le cadre des deux pièces est une île peuplée de femmes qui, s'étant révoltées contre les hommes, les ont tués ou réduits à l'esclavage, et gouvernent le pays à leur guise. Dans la pièce de Le-

46. Ascoli, « Les Idées féministes en France du xvi^e siècle à la Révolution », dans la *Revue de Synthèse Historique* de juillet-décembre 1906.

47. *Ibid.*, p. 174.

48. *Ibid.*

sage et d'Orneval ⁴⁹, Arlequin et Pierrot, à la suite d'un naufrage, échouent sur l'île des Amazones, où ils apprennent que la coutume des habitants est de garder leurs maris pendant trois mois et ensuite de les renvoyer. Le dénouement de la pièce n'est autre chose que le double mariage d'Arlequin et de Pierrot, résignés à leur sort. Les idées féministes proprement dites n'ont aucune part dans la pièce. Il en est autrement dans *les Amazones Modernes*, où ces guerrières, battues à la fin par une armée d'hommes, leur dictent les seules conditions dans lesquelles elles consentiront à retourner vivre parmi eux. C'est l'un des officiers des troupes amazones qui parle pour ses camarades :

LA MAJOR : *Primo*. Point de subordination entre le mari et la femme.

LÉANDRE : Accordé.

LA MAJOR : *Secundo*. Les femmes pourront étudier, avoir leurs collèges et universités, et parler grec et latin.

LÉANDRE : Accordé.

M^e ROBERT : Fatigué, que j'allons voir de docteurs féminins !

LA MAJOR : *Tertio*. Elles pourront commander les armées, et aspirer aux charges les plus importantes de la justice et de la finance.

LÉANDRE : Accordé.

LA MAJOR : *Ultimo*. Nous voulons qu'il soit aussi honteux pour les hommes de trahir la foi conjugale, qu'il l'a été jusqu'ici pour les femmes, et que ces messieurs ne se fassent pas une gloire d'une action dont ils nous font un crime.

CRISPIN : Diantre, voilà un article que les dames ont souvent mis sur le tapis, et je crains qu'il ne soit encore débattu.

LA MAJOR : Non, non, nous accordons tout. (A. III, sc. 15.)

L'esprit de plaisanterie dans laquelle Legrand a écrit cette scène est souligné par les observations de Maître Robert et de Crispin. Mais, comme le fait remarquer M. Ascoli, « enlevez la charge plaisante d'une pièce comique, vous gardez quelques réclamations nettement formulées, qui ne choquent point le public, bien loin de le surprendre » ⁵⁰.

Legrand avait déjà dépeint sur la scène, avant Marivaux, la lutte victorieuse de l'amour sur le préjugé nobiliaire ; il le devança encore en faisant demander par les femmes des *Amazones Modernes* les mêmes droits qu'allaient revendiquer Arthénice et M^{me} Sorbin dans *la Nouvelle Colonie, ou l'Île des Femmes*, jouée

49. Imprimée dans le *Théâtre de la Foire*, vol. III.

50. Ascoli, « Les Idées féministes... », p. 175.

deux ans plus tard. L'atmosphère de cette dernière pièce est plus sérieuse, et, malgré le dénouement où les femmes renoncent à leurs idées d'égalité avec les hommes, l'auteur y révèle sa sympathie sincère pour leur cause ⁵¹, sympathie dont quelques-uns de ses écrits dans le *Mercur* et le *Spectateur Français* avaient déjà témoigné ⁵². Toutefois, la pièce de Legrand était certainement pour quelque chose dans sa décision d'écrire *la Nouvelle Colonie* ⁵³.

L'Ile des Amazones fut jouée à la foire en 1720, *les Amazones Modernes* à la Comédie-Française en 1727, *la Nouvelle-Colonie* au Théâtre-Italien en 1729. M. Ascoli cite des passages isolés de plusieurs pièces données à la Comédie-Française pendant les années suivantes, « qui prouvent surabondamment que les revendications féminines étaient devenues comme un lieu commun dramatique » ⁵⁴. Ainsi Legrand, encore une fois, se montre le premier à utiliser, dans une pièce jouée à la Comédie, une idée déjà exprimée sur l'une des scènes secondaires de la capitale.

On voit que l'œuvre de Legrand reflète, d'un côté, tous les changements successifs du goût public de son temps, et, de l'autre, tous les genres de comédies légères exploitées par les écrivains d'alors pour satisfaire ce goût volage. Aussi écrivit-il des farces bouffonnes, des pièces d'actualité, des opéras-comiques, des parodies, voire des pièces imprégnées de sensibilité et de critique sociale. Cette variété dans son œuvre s'explique par deux raisons. D'abord, il avait une parfaite habitude du métier : en sa qualité d'acteur, il était on ne peut mieux placé pour se tenir au courant de la vie théâtrale et de la bonne ou mauvaise fortune des pièces qui se jouaient sur les scènes de Paris. Ensuite, il avait un don très réel pour la satire de l'actualité ; et cette adresse de vaudevilliste le rendait encore plus susceptible aux influences extérieures. Toujours à l'affût des événements, il savait également bien, satiriser un fait du jour, tourner en ridicule une tragédie nouvelle et s'emparer des idées avérées utiles à d'autres écrivains du temps. Au fond, *Cartouche*, chef-d'œuvre d'actualité, *Agnès de Chaillot*, parodie, et *le Galant Coureur*, pièce à la manière de Marivaux, témoignent, toutes, d'une même tendance chez leur auteur.

Le talent de Legrand pour l'actualité n'était pas exempt de

51. Cf. *ibid.*, p. 177-179.

52. Larroumet, *Marivaux*, p. 500-501.

53. Ascoli, « Les Idées féministes... », p. 175.

54. *Ibid.*, p. 180.

quelques défauts : toujours opportune et généralement amusante, sa satire manquait de profondeur et, souvent, d'originalité. Dancourt avait dépeint en détail la vie de la fin du dix-septième siècle et du début du dix-huitième ; et Lesage, concurremment avec Legrand, continua, à la foire, à en retracer les aspects risibles. Mais si Legrand n'est pas le premier à décrire, dans la comédie, les mœurs de son époque, s'il n'a pas la pénétration de l'auteur de *Turcaret*, il a, du moins, la vue claire et l'esprit critique — tout superficiel qu'il soit — toujours éveillé.

Joint à son habitude du métier et son talent pour la satire légère, Legrand avait le sens du comique, et surtout du plaisant, très développé. La comédie-farce convenait spécialement bien à son tempérament enjoué, et celles de ses pièces où le gros rire a le plus de place sont en général celles qui étaient les mieux accueillies à la représentation. Il faut reconnaître aussi l'ingéniosité qu'il montrait à tisser une petite intrigue, et la facilité avec laquelle il s'exprimait en prose et en vers, facilité qui lui permettait d'écrire sous des formes variées.

Dans *le Roi de Cocagne*, tous les attraits de ses comédies paraissent à la fois ; au surplus, l'auteur y fait preuve d'une fantaisie que l'on ne retrouve guère ailleurs dans son théâtre, et qui lui permet de sortir des bornes des genres acceptés alors et créer une œuvre vraiment originale. Si les autres pièces de Legrand ne peuvent se comparer à celle-ci, néanmoins il réussit, pendant une période de vingt ans, à amuser le public parisien. A une époque où la Comédie-Française se sentait doublement gênée par le manque de bons auteurs comiques et la concurrence presque désastreuse pour elle des théâtres clandestins de la foire, Legrand contribua pour une bonne part à remplir sa caisse mal garnie. Par son utilité au théâtre dont il était sociétaire, par la variété de son œuvre, par la qualité de ses meilleures pièces, nous le croyons digne d'un souvenir.

BIBLIOGRAPHIE

A. — ŒUVRES DE LEGRAND (1)

I. — RECUEILS.

1. *Œuvres de M. Le Grand*. Paris, Ribou, 1712, 5 parties en 1 vol. in-12 (*La Femme, fille et veuve, l'Amour diable, la Famille extravagante, la Foire Saint-Laurent, la Métamorphose amoureuse*).
2. *Œuvres de M. Le Grand, comédien du Roy*. Paris, Ribou, 1716, 7 parties en 1 vol. in-12 (*La femme, fille et veuve, l'Amour diable, la Famille extravagante, la Foire Saint-Laurent, la Métamorphose amoureuse, l'Usurier gentilhomme, l'Aveugle clairvoyant*).
3. *Théâtre de M. Le Grand*. Paris, Ribou, 1731, 4 vol. in-12 (Vol. I : *la Rue Mercière, la Femme, fille et veuve, l'Amour diable, la Foire Saint-Laurent, la Famille extravagante, l'Epreuve réciproque, la Métamorphose amoureuse* ; vol. II : *l'Usurier gentilhomme, l'Aveugle clairvoyant, le Roi de Cocagne, Plutus, Cartouche, Belpégor, le Fleuve d'Oubli* ; vol. III : *le Galant coureur, le Ballet des vingt-quatre heures, le Philanthrope, le Triomphe du Temps* ; vol. IV : *le Mauvais Ménage, l'Impromptu de la Folie, la Chasse du cerf, la Nouveauté, les Amazones modernes*).
4. *Ibid.* Paris, Compagnie des libraires, 1742.
5. *Œuvres de Le Grand, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée* (par l'abbé J. de la Porte). Paris, Compagnie des libraires associés, 1770, 4 vol. in-12 (Vol. I : *la Rue Mercière, la Femme, fille et veuve, l'Amour diable, la Famille extravagante, la Foire Saint-Laurent, l'Aveugle clairvoyant, le Roi de Cocagne* ; vol. II : *l'Epreuve réciproque, la Métamorphose amoureuse, l'Usurier gentilhomme, Cartouche, Belpégor, le Fleuve d'Oubli, le Galant coureur* ; vol. III : *Plutus, le Ballet des vingt-quatre heures, le Philanthrope, le Triomphe du Temps, le Mauvais Ménage, Agnès de Chaillot* ; vol. IV : *l'Impromptu de la Folie, la Chasse du cerf, la Nouveauté, les Amazones modernes*).
6. *Répertoire du Théâtre-Français*. (Petitot, C. B., éd.) Paris, Perlet, 1803-1804, 23 vol. in-8°. (Le vol. XVIII contient : *l'Aveugle clairvoyant, le Galant coureur*.)

(1) Cette bibliographie des œuvres de Legrand a été constituée d'après les collections de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque de l'Arsenal, sans tenir compte des éditions mentionnées dans le catalogue Soleinne, Quérard, ou ailleurs, mais dont ni l'une ni l'autre de ces bibliothèques ne possède l'exemplaire. Cependant, après avoir consulté les catalogues du British Museum, Library of Congress, New York Public Library, et Columbia University Library, nous avons retrouvé un recueil et deux traductions qui ne sont ni à la Nationale ni à l'Arsenal, et que nous avons notés ici avec indication de la bibliothèque où ils sont conservés.

- 7 *Répertoire du Théâtre-Français, nouvelle édition.* (Petitot, C. B., éd.) Paris, Foucault, 1817-1818, 25 vol. in-8° (Le vol. XX contient : *l'Aveugle clairvoyant, le Galant coureur*).
- 8 *Répertoire du Théâtre-Français, supplément* (3^e ordre). (Petitot, C. B., éd.) Paris, Foucault, 1819, 8 vol. in-8° (Le vol. IV contient : *la Famille extravagante*.)
- 9 *Répertoire général du Théâtre-Français.* Paris, Ménard, 1813, 51 vol. in-12. (Le vol. XXXVII contient : *l'Aveugle clairvoyant, le Galant coureur*.)
- 10 *Répertoire général du Théâtre-Français.* Paris, Nicolle, 1818, 67 vol. in-12. (Le vol. XXXVIII contient : *l'Aveugle clairvoyant, la Famille extravagante, le Roi de Cocagne* ; vol. LX : *le Galant coureur*.)
- 11 *Répertoire général du Théâtre-Français.* Paris, Dabo, 1821, 67 vol. in-24. (Le vol. XXXVIII contient : *la Famille extravagante, l'Aveugle clairvoyant, le Roi de Cocagne*.)
- 12 *Fin du répertoire du Théâtre-Français.* (Lepeintre, éd.) Paris, Dabo, 1824, 44 vol. in-24. (Le vol. V contient : *Agnès de Chaillot, la Femme, fille et veuve* ; vol. XIII : *la Métamorphose amoureuse, l'Usurier gentilhomme, Cartouche, Belphegor, le Philanthrope, les Nouveaux Débarqués*.)
- 13 *Théâtre-Français. Répertoire complet.* (Touquet, éd.) Paris, Touquet, 1821, 42 vol. in-12. (Le vol. XXII contient : *l'Épreuve réciproque* ; vol. XXIV : *la Famille extravagante, l'Aveugle clairvoyant, le Galant coureur, le Roi de Cocagne, la Nouveauté*.)
- 14 *Chefs-d'œuvre dramatiques de Legrand* (dans le *Répertoire du Théâtre-Français*). Paris, Didot, 1823, 68 vol. in-12 (Le vol. XLI contient : *la Famille extravagante, l'Aveugle clairvoyant, le Roi de Cocagne, le Galant coureur, la Nouveauté*)².
- 15 *Nouveau Théâtre-Italien.* Paris, Briasson, 1733, 9 vol. in-12. (Le vol. II contient : *Belphegor, le Fleuve d'Oubli*.)
- 16 *Parodies du nouveau Théâtre-Italien.* Paris, Briasson, 1731, 3 vol. in-12. (Le vol. II contient : *Agnès de Chaillot* ; vol. III : *le Mauvais Ménage, le Chevalier errant, le Chaos*.)
- 17 *Parodies du nouveau Théâtre-Italien.* Paris, Briasson, 1733, 4 vol. in-12. (Le vol. II contient : *Agnès de Chaillot, le Mauvais Ménage* ; vol. III : *le Chevalier errant, le Chaos*.)
- 18 *Parodies du nouveau Théâtre-Italien.* Paris, Briasson, 1738, 4 vol. in-12. (Le vol. I contient : *Agnès de Chaillot, le Mauvais Ménage, le Chevalier errant* ; vol. III : *le Chaos*.)
- 19 *Théâtre de la foire.* Paris, Gandouin, 1721-1737, 10 vol. in-12. (Le vol. III contient : *les Animaux raisonnables*.)
- 20 *Etrennes libertines pour l'année 1743.* « Cythère, chez la reine d'Amathonte... », 1743, in-8° (contient : *le Luxurieux*).
- 21 *Pièces libres de M. Ferrand et poésies de quelques autres auteurs sur divers sujets.* Londres, 1760, in-12 (contient : *le Luxurieux*).

2. Selon le catalogue du British Museum, le recueil suivant (sur lequel nos renseignements sont incomplets parce que nous n'avons pu le consulter sur place) contient quelques pièces de Legrand : *Théâtre des auteurs de second ordre, ou Recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre-Français.* Paris, 1808-1810, 40 vol. in-12 (British Museum n° 242. c. 35).

22. *Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes*. « Ponnefort », 1775, in-12 (contient : *le Luxurieux*).
23. *Théâtre gaillard*. Glasgow, 1776, 2 vol in-8°. (Le vol. I contient : *le Luxurieux*.)
24. *Ibid.* Glasgow, 1782.
25. *Théâtre gaillard, édition neuve et augmentée*. S. l. (Bruxelles), 1776, 2 vol. in-18. (Le vol. I contient : *le Luxurieux*.)
26. *Théâtre gaillard*. Londres, 1803, 2 vol. in-8°. (Le vol. I contient : *le Luxurieux*.)
27. MAURICE, B. *Cartouche, histoire authentique*. Paris, Laisné, 1859, in-16 (contient *Cartouche, ou les Voleurs*).
28. *Ibid.* 2^e édition. Paris, Laisné, 1864.

II. — PIÈCES ISOLÉES (par ordre chronologique).

- La Répétition de Thésée* (perdue ; cf. ci-dessus, p. 6).
La Fille précepteur (perdue ; cf. ci-dessus, p. 6).
La Rue Mercière, ou les Maris dupés. 1 a. v. rep. Lyon, 1694. Vienne, 1694, in-12.
La Chute de Phaéton, 1 a. pr. rep. Lyon, 1694. Lyon, Amaury, 1694, in-12.
Divertissement pour le retour du Roi à Versailles (mus. de Renaud, ballets de Poitiers). Rep. Varsovie. S. l. n. d., in-4.
La Femme, fille et veuve, 1 a. pr. Com.-Fr. 26 mai 1707. Paris, Ribou, 1707, in-12.
L'Amour diable, 1 a. v. div. (mus. de Gilliers) Com.-Fr. 30 juin 1708. Paris, Ribou, 1708, in-12. Réimpr. La Haye, Clos, 1710, in-12 ; et Paris, Brunet, 1787, in-8°.
La Famille extravagante. 1 a. v. div. (mus. de Gilliers) Com.-Fr. 7 juin 1709. Paris, Ribou, 1709, in-12.
La Foire St-Laurent. 1 a. v. div. (mus. de Gilliers) Com.-Fr. 20 sept. 1709. Paris, Ribou, 1709, in-12. Réimpr. La Haye, Clos, 1710, in-12.
Les Amants ridicules. Com.-Fr., 1^{er} juin 1711 (perdus ; cf. ci-dessus, p. 37.)
L'Epreuve réciproque (avec Alain). 1 a. pr. Com.-Fr. 6 oct. 1711. Paris, Le Febvre, 1711, in-12 (sous le nom d'Alain). Réimpr. sous le nom d'Alain : Toulouse, Droulhiet, 1782, in-8° ; Paris, Prault, 1786, in-12 ; s. l. n. d., in-12 ; et sous le nom de Legrand : Paris, Duchesne, 1773 et 1785, in-8°.
La Métamorphose amoureuse. 1 a. pr. Com.-Fr. 6 août 1712. Paris, Ribou, 1712, in-12.
L'Usurier gentilhomme. 1 a. pr. div. (mus. de Grandval) Com.-Fr. 11 sept. 1713. Paris, Ribou, 1713, in-12. Réimpr. Paris, Duchesne, 1773, in-8° ; Paris, Ruault, 1777, in-12 ; et Toulouse, Droulhiet, 1788, in-8°.
L'Aveugle clairvoyant. 1 a. v. Com.-Fr. 18 sept. 1716. Paris, Ribou, 1716 et 1718, in-12. Réimpr. Paris, Duchesne, 1773, in-8° ; Troyes, Gobelet, an VII, in-8° ; et Paris, Fagès, an XI, in-8°.
Les Animaux raisonnables (avec Fuzelier). 1 a. pr. et vaud. (mus. d'Aubert) Foire Saint-Germain 27 fév. 1717 : Impr. dans le recueil n° 19 ci-dessus.
Le Roi de Cognac. 3 a. v. prol. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 31 déc. 1718. Paris, Ribou, 1719, in-12. Réimpr. Paris, Ballard, 1721, in-12 ; Paris, Vente, 1781, in-8° ; Toulouse, Droulhiet, 1780, in-8° ; Paris, Louis, an VIII, in-8° (sans prol. et div.) ; Paris, Fagès, an XI, in-8°.
Plutus. 3 a. v. div. Com.-Fr. 1^{er} fév. 1720. Paris, Ribou, 1720, in-12 (sans le divertissement ; cf. ci-dessus, p. 65).
Belphégor. 3 a. pr. div. Th.-It. 24 août 1721. Paris, Guillaume, 1723, in-12. Réimpr. Paris, Briasson, 1732, in-12.

- Le Fleuve d'Oubli.* 1 a. pr. div. Th.-It 12 sept. 1721. Paris, Flahault, 1723, in-12. Réimpr. Paris, Brunet, 1792, in-12 ; et s. l. n. d., in-24.
- Les Amours aquatiques* (avec Dominique). 1 a. pr. div. Th.-It. 23 sept. 1721. Non impr. (cf. ms. n° 1 ci-dessous).
- Les Terres australes* (avec Dominique). 1 a. pr. div. Th.-It. 23 sept. 1721. Non impr. (cf. ms. n° 5 ci-dessous).
- Cartouche, ou les Voleurs.* 3 a. pr. div. Com.-Fr. 21 oct. 1721. Paris, Musier, 1721, in-12. Réimpr. Lyon, Molin, 1722, in-12 ; La Haye, Merville, 1731, in-18 ; Paris, Duchesne, 1786, in-12 ; Avignon, Bérenquier, 1818, in-8° ; et sous le titre des *Fourberies de Cartouche, capitaine des voleurs*, Paris, 1734, in-32 ; et Paris, 1754, in-18 (sans nom d'imprimeur).
- Le Galant coureur, ou l'Ouvrage d'un moment.* 1 a. pr. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 11 août 1722. Paris, Pépingué, 1722, in-12. Réimpr. Paris, Duchesne, 1773, in-16 ; Paris, Ruault, 1776, in-8° ; Toulon, Mallard, s. d., in-8° ; et s. l. n. d., in-12.
- Poliphème* (traduction d'un canevas de Riccoboni). 5 a. pr. et v. Th.-It. 13 août 1722. (Cité toujours comme n'ayant pas été imprimé, mais imprimé en entier sur des feuilles montées in-16, sans indication de source, à la Bibliothèque de l'Arsenal (GD 8° 16262).)
- Le Ballet des vingt-quatre heures.* Amb.-com. prol. et 4 parties (*la Nuit ; l'Heure de l'audience ; les Papiers, ou la vieille Précieuse ; les Brouilleries, ou le Rendez-vous nocturne*) en pr. et vaud. div. (prol. de Lafont, mus. d'Aubert, ballets de Blondy) Chantilly 5 nov. 1722, par les troupes réunies de la Com.-Fr., Th.-It., Opéra et théâtres de la foire. Paris, Simart, 1722, in-4 (prol. et div. seulement). Paris, Pépingué, 1723, in-12 (édition complète).
- Agnès de Chaillot* (avec Dominique). 1 a. v. Th.-It. 24 juillet 1723. Paris, Flahault, 1723, in-8° (deux éditions la même année, sous le nom de Dominique). Réimpr. sous le nom de Dominique : Paris, Flahault, 1739, in-8° ; et sous le nom de Légrand et Dominique : Dijon, Defay, 1777, in-8°.
- Le Départ des Comédiens Italiens* (avec Dominique). 1 a. pr. et vaud. div. Th.-It. 24 oct. 1723. Non-impr. (Analyse dans le vol. I du recueil n° 16 ci-dessus.)
- Le Philanthrope, ou l'Ami de tout le monde.* 1 a. pr. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 19 févr. 1724. Paris, Flahault, 1724, in-12.
- Le Triomphe du Temps.* Amb.-com. prol. et 3 com. (*Le Temps passé ; le Temps présent ; le Temps futur*) en 1 a. pr. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 18 oct. 1724. Paris, Flahault, 1725, in-12. Réimpr. Paris, Ballard, 1761, in-12 ; s. l. n. d., in-12 ; *le Triomphe du Temps passé et le Triomphe du Temps futur* (séparément), Paris, Didot, 1778, in-12.
- Le Mauvais Ménage* (avec Dominique). 1 a. v. Th.-It. 19 mai 1725. Paris, Flahault, 1725, in-8° (sans nom d'auteur).
- Le Chaos* (avec Dominique). Amb.-com. prol. et 4 com. en 1 a. pr. div. (mus. de Mouret) Th.-It. 27 juil. 1725. Impr. dans les recueils n° 16, 17 et 18 ci-dessus.
- L'Impromptu de la Folie.* Amb. com. prol. et 2 com. (*les Nouveaux Débarqués ; la Française italienne*) en 1 a. pr. div. (mus. de Quinault, ballets de Dangeville) Com. Fr. 5 nov. 1725. Paris, Ribou, 1726, in-12.
- Le Chevalier errant.* 1 a. v. Th.-It. 30 avril 1726. Impr. dans les recueils n° 16, 17 et 18 ci-dessus.
- La Chasse du cerf,* 1 a. pr. prol. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 14 oct. 1726. Impr. dans les recueils n° 3, 4 et 5 ci-dessus.
- La Nouveauté.* 1 a. pr. div. Com.-Fr. 13 janv. 1727. Paris, Pépingué, 1727, in-12. Réimpr. Paris, Duchesne, 1786, in-16.
- Les Amazones modernes* (avec Fuzelier). 3 a. pr. div. (mus. de Quinault) Com.-Fr. 29 oct. 1727. Impr. dans les recueils n° 3, 4 et 5 ci-dessus.
- Le Luxurieux, ou le Libertin puni.* 1 a. v. non représenté. S. l. n. d., in-12.

III. — TRADUCTIONS.

L'AMOUR DIABLE.

Die Liebesteuſel, oder der Alchymist, dans *Operetten von A. G. Meissner*. Leipzig, 1778.

L'AVEUGLE CLAIRVOYANT.

Der sehende Blinde. Dresde, 1777, in-8°.

Il Cieco che vade chiaro (trad. de Francesco Avrisi). Venise, 1797, in-8°.

CARTOUCHE.

Cartouche, of de Dieven. Utrecht et Amsterdam, 1722, in-8°.

Cartouche, of de Rovers (trad. de G. Tysens). Amsterdam, 1722, in-8° (deux éditions la même année). Réimpr. Amsterdam, s. d., in-8°; et Anvers, s. d., in-8°.

De Schmelmeryen van Cartouche. Amsterdam, 1722, in-8°.

De Bedriegery van Cartouche, of de Fransche Roovers (trad. de P. Langendyk). Amsterdam, 1732, in-8°.

Cartouche, or the Robbers. Londres, 1722, in-8°.

L'ÉPREUVE RÉCIPROQUE.

Die gegenseitige Probe. Vienne, 1779.

Die weederzydsche Proef. Amsterdam, 1779, in-8°.

La Prova reciproca (trad. de Talucchi). Turin, 1796, in-12.

LA FAMILLE EXTRAVAGANTE.

Het verliefde Huysgezin (trad. de J. Elias). Amsterdam, 1730, in-8°.

La Famille extravagante, oder die ausschweifende Familie. Jéna, 1778, in-8°.

LE PHILANTHROPE.

Der Freund der gansen Welt (trad. de F. von Otterwolf). Vienne, 1772 (New York Public Library, n° NGBW).

Hver mands ven (trad. de Reerslòs). Copenhague, 1779, in-8°.

LE TRIOMPHE DE TEMPS.

De Triumph van de Voorleden (trad. de B. Le Roy). Amsterdam, 1759, in-8°.

LE TRIOMPHE DU TEMPS PASSÉ.

Die Schöne Rosette (Trad. de C. C. Gärtner). Leipzig, 1782, in-8° (British Museum n° 11748. d.).

L'USURIER GENTILHOMME.

De Woekeraar edelman (trad. de J. Japin). Amsterdam. 1740, in-8°.

IV. — MANUSCRITS.

1. *Les Amours aquatiques*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9331.
2. *L'Impromptu de la Folie*. Archives de la Comédie-Française.
3. *Le Luxurieux*. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 6712, vol. II.
4. *Polyphème*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9308.
5. *Les Terres australes*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9331.

B. — BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I. — HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE ET THÉÂTRALE.

ALBERT, M. *Les théâtres de la foire* (1660-1789). Paris, 1900, in-16.

ASCOLI, G. « Les idées féministes en France du xvi^e siècle à la Révolution » dans *la Revue de Synthèse historique* de juillet-décembre 1906.

- BABAULT, MÉNÉGAULT et C^{le}. *Annales dramatiques*. Paris, 1800-1813, 9 vol. in-8°.
- BARBERET, V. *Lesage et le théâtre de la foire*. Nancy, 1887, in-8°.
- BARBIER, A. *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Paris, 1872, 2^e éd., 4 vol. in-8°.
- BARTHÉLEMY, C. *Histoire de la comédie en France*, Paris, 1886, in-18.
- BEAUCHAMPS, P. F. Godard de. *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année 1161 jusques à présent*. Paris, 1735, 3 parties en 1 vol. in-4°.
- BERNACKI, L. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwow, 1925, 2 vol. in-4°.
- BERNARDIN, N. M. *La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard*. Paris, 1902, in-18.
- BONNASSIES, J. *Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, 1874, in-16.
- *Les spectacles forains et la Comédie-Française*. Paris, 1875, in-12.
- BONNEROT. *Annuaire des spectacles pour la saison 1921-1922*. Paris, 1922, grand in-8°.
- CAIEU, le P. de. *Le théâtre à Abbeville du XV^e au XIX^e siècles*. Abbeville, 1901, in-8°.
- CAMPARDON, E. *Les comédiens du roi de la troupe française*. Paris, 1879, in-8°.
- Id. *Les comédiens du roi de la troupe italienne*. Paris, 1880, 2 vol. in-8°.
- Id. *Les spectacles de la foire*. Paris, 1877, 2 vol. in-8°.
- CARMODY, F. *Le répertoire de l'opéra-comique en vaudevilles de 1708 à 1764*. Berkeley (California), 1933, in-8°.
- CASTIL-BLAZE, F. *Molière musicien*. Paris, 1885, in-8°.
- CORTE, B. H. de, baron de Walef. *Thémire, ou l'Actrice nouvelle sur le théâtre d'Athènes*. Publiée avec le *Siècle de Louis le Grand*, Liège, 1731, in-8°.
- CUCUEL, G. « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique », dans *l'Année musicale de 1913*.
- CURNIER, L. *Etude sur Jean Rotrou*. Paris, 1885, in-8°.
- DELAPORTE, le P. V. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, 1891, in-8°.
- DELEPIERRE, O. J. *La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*. Londres, 1870, in-8°.
- DESBOULMIERS, J. A. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*. Paris, 1769, 7 vol. in-12.
- *Histoire de l'Opéra-Comique*. Paris, 1769, 2 vol. in-12.
- DESCHANEL, E. *La vie des comédiens*. Leipzig, s. d., in-8°.
- DESFONTAINES, l'abbé P. F. G. *Paradoxes littéraires au sujet d'Inès de Castro*. Paris, 1723, in-8°.
- DESNOIRESTERRES, G. *La comédie satirique au XVIII^e siècle*. Paris, 1885, in-8°.
- DUBECH, L. *Histoire générale illustrée du théâtre*. Paris, 1933, 4 vol. in-4°.
- FABER, F. *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*. Bruxelles et Paris, 1878-1880, 5 vol. grand in-8°.
- FONT, A. Favart, *l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne, aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, 1894, in-8°.
- FONTAINE, L. *Le théâtre et la philosophie du XVIII^e siècle*. Versailles, 1878, in-8°.
- FOURNEL, V. *Curiosités théâtrales*. Paris, 1910, in-18.
- FRANSEN, J. *Les comédiens français en Hollande aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris et Purmerend, 1925, in-8°.
- FREDRICK, E. C. *The plot and its construction in eighteenth century criticism of French comedy*. Bryn Mawr (Pennsylvania), 1934, in-8°.
- FUNCK-BRENTANO, F. *La Bastille des comédiens : le For-l'Évêque*. Paris, 1903, in-16.
- FURSTENAU, M. *Zur Geschichte des Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Dresde, 1862, 2 tomes en 1 vol., in-8°.

- GEOFFROY, J. *Cours de littérature dramatique*. Paris, 1819-1820, 5 vol. in-8°.
- GOIZET, J. *Dictionnaire universel du théâtre en France*. Paris, 1867, grand in-8°.
- GRANNIS, V. B. *Dramatic parody in eighteenth century France*. New-York, 1931, in-16.
- HECART, G. *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*. Paris, 1816, in-8°.
- HERLUISON, H. *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*. Orléans, 1873, in-8°.
- HEYLLI, G. de. *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris. L'Opéra-Comique*. Paris, 1889, in-16.
- IACUZZI, A. *The European vogue of Favart. The diffusion of the « Opéra-Comique »*. New-York, 1932, in-16.
- IRAILH, l'abbé S. A. *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres*. Paris, 1761, 4 vol. in-12.
- ISNARD, E. « Notes sur la vie théâtrale à Marseille au XVIII^e siècle », dans le *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, janvier-mars 1935.
- JOANNIDES, A. *La Comédie-Française de 1680 à 1900*. Paris, 1901, grand in-8°.
- LA CROIX, P. *Catalogue Soleinne*. Paris, 1843-1845, 3 vol. in-18.
- LA HARPE, J. F. de. *Lycée ou Cours de littérature*. Nouv. éd. Paris, 1815, 16 vol., in-18.
- LA MOTTE, Houdar de. *Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès*. Publié dans *Paradoxes littéraires de la Motte*, Paris, 1859, in-8°.
- LANSON, G. *Hommes et livres, études morales et littéraires*. Paris, 1895, in-8°.
- LA PLACE, P. A. de. *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire*. Bruxelles, 1781-1790, 7 vol. in-12.
- LA PORTE, l'abbé J. de ; et CHAMFORT, S. *Dictionnaire dramatique*. Paris, 1776, 3 vol. in-8°.
- LA PORTE, l'abbé J. de ; et CLÉMENT, J. *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775, 3 vol. in-8°.
- LARROUMET, G. *Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*. Paris, 1882, in-8°.
- LEMAITRE, J. *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*. Paris, 1882, in-8°.
- LEMAZURIER, P. D. *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*. Paris, 1810, 2 vol. in-8°.
- LERIS, A. de. *Dictionnaire portatif des théâtres*. 2^e éd., Paris, 1763, in-8°.
- LEVY, B. *The unpublished plays of Carolet, a new chapter on the history of the Théâtres de la Foire*. New-York, 1931, in-16.
- LIEBRECHT, H. *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*. Paris, 1923, in-4°.
- LINTILHAC, E. *Histoire générale du théâtre en France*. Paris, 1904, 4 vol. in-16.
- LOLIEE, F. *La Comédie-Française. Histoire de la maison de Molière de 1658 à 1907*. Paris, 1907, grand in-8°.
- LUCAS, H. J. *Histoire philosophique et littéraire de la Comédie-Française*. 3^e éd., Paris, s. d., 3 vol. in-12.
- LYONNET, H. *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)*. Paris, 1904, 2 vol. in-4°.
- MALORTIE, C. von. *Beiträgen zur Geschichte des braunschweigen-lünebergischen Hauses und Hofes*. Hannover, 1860-1884, 7 vol. in-8°.
- MARIGNAN, de. *Eclaircissements donnés à l'auteur du Journal Encyclopédique sur la musique du « Devin du village »*. Paris, 1781, in-8°.
- MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres*. Paris, 1733, in-8°.

- MONVAL, G. *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*. Paris, 1892, in-16.
 — *Liste alphabétique des sociétaires de la Comédie-Française*. Paris, 1900, in-8°.
- MOUHY, C. de F., chevalier de. *Abrégé de l'histoire du Théâtre-Français*. Paris, 1780, 4 vol. in-8°.
 — *Tablettes dramatiques*. Paris, 1752, 2 parties en 1 vol. in-8°.
- OLIVIER, J. J. *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*. Paris, 1899, in-8°.
- ORIGNY, A. d'. *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*. Paris, 1788, 3 vol. in-8°.
- PARFAICT, F. et C. *Dictionnaire des théâtres*. Paris, 1756, 7 vol. in-8°.
 — *Histoire du Théâtre-Français de son origine jusqu'à présent*. Paris, 1741-1749, 15 vol. in-12.
 — *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*. Paris, 1743, 2 vol. in-12.
- PETIT DE JULLEVILLE, L. *Le théâtre en France*. Paris, 1889, in-18.
- QUERARD, J. M. *Les supercheries littéraires dévoilées*. 2° éd., Paris, 1869-1870, 4 vol. in-8°.
- SCHLEGEL, A. W. *Cours de littérature dramatique*. Genève, 1814, 3 vol. in-8°.
- SEGITZ, C. *Marc-Antoine Le Grand, sein Leben und seine Werke*. Erlangen, 1910, in-8°.
- VALLAS, L. *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*. Lyon, 1932, in-4°.
 — *Le théâtre et la ville (1694-1712)*. Lyon, 1919, in-16.

II. — MÉMOIRES, RELATIONS, PÉRIODIQUES ET LETTRES CONTEMPORAINS.

- BARBIER, E. *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763)*. Paris, 1885, 8 vol. in-18.
- BOINDIN, N. *Lettres historiques sur la nouvelle Comédie-Italienne*. Paris, 1717-1719, 4 parties en 1 vol., in-12.
 — *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Paris, 1719, 4 parties en 1 vol., in-12.
- BRUZEN DE LA MARTINIÈRE, A. *Nouveau recueil d'épigrammatistes anciens et modernes*. Amsterdam, 1720, 2 vol. in-12.
- BUVAT, J. *Journal de la Régence (1715-1723)*. Paris, 1865, 2 vol. in-8°.
- CAMUSAT, D. F., etc. *Bibliothèque française, ou Histoire littéraire de la France*. Amsterdam, 1723-1742, 34 vol. in-16.
- CAMUSAT, D. F. et BRUZEN DE LA MARTINIÈRE, A. *Mémoires historiques et critiques*. Amsterdam, 1722, 2 vol. in-12.
- CHAUDON, l'abbé L. M. *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût*. Avignon, 1777, 2 vol. in-12.
- COLLÉ, C. *Journal et mémoires*. Paris, 1868, 3 vol. in-8°.
- FAURE. *La fête royale donnée à Sa Majesté par Son Altesse Sérénissime Mgr le duc de Bourbon, à Chantilly, le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722...* Paris, 1722, in-4°.
- FAVART, C. *Mémoires et correspondances*. Publiés avec une introduction de H. F. Dumolard. Paris, 1808, 3 vol. in-8°.
- MARAIS, M. *Journal et mémoires... sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1737)*. Paris, 1863-1869, 4 vol. in-8°.
- MAUREPAS, J., comte de. *Recueil Clairambault-Maurepas, chansonnier historique du dix-huitième siècle*. Paris, 1879-1884, 10 vol. in-12.
- Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte*. Paris, 1752, 6 parties en 2 vol., in-12.

- Mémoires de Trévoux*. Trévoux, in-12 (année 1726).
Mémoires du fameux Cartouche, écrits par lui-même. Paris, 1835, in-18.
Mercure. Paris, in-12 (années 1721-1723).
Mercure de France. Paris, in-12 (années 1724-1728).
Nouveau Mercure. Paris, in-12 (années 1717-1721).
Nouveau Mercure galant. Paris, in-12 (années 1714-1716).
Nouvelles littéraires. Paris, in-12 (année 1723).
 VOLTAIRE. *Correspondances*, dans les *Œuvres* de Voltaire. Paris, 1877-1885, 52 vol. in-8° (vol. XXXIII).

III. — OUVRAGES GÉNÉRAUX.

- CAPEFIGUE, J. B. *Philippe d'Orléans, régent de France*. Paris, 1838, 2 vol. in-8°.
 DUCROS, Louis. *La société française au dix-huitième siècle, d'après les mémoires et les correspondances du temps*. Paris, 1922, in-16.
 FLEURET, Fernand. *Cartouche, variété inédite*. Publié dans *Œuvres libres*, n° 111, Paris, 1930, in-12.
 GRANDVAL, N. Racot de. *Le vice puni, ou Cartouche. Poème héroïque, comique et tragique... suivi d'un dictionnaire argot-français et français-argot*. Paris, s. d., in-12.
 JAL, A. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1867, grand in-8°.
 LAVISSE, Ernest. *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Paris, 1903-1911, 9 vol. in-4° (vol. VIII ¹).
 MAURICE, B. *Cartouche, histoire authentique, recueillie pour la première fois d'après divers documents de l'époque*. Paris, 1859, in-16.
 MICHAUD, L. G. *Biographie universelle ancienne et moderne*. Paris, 1854-1865, 45 vol. grand in-8°.
 QUESNAY, François. *Recherches critiques et historiques sur l'origine... et sur le progrès de la chirurgie en France*. Paris, 1744, in-4°.
 SAINÉAN, Lazare. *Les sources de l'argot ancien*. Paris, 1912, 2 vol. in-16.
 YVE-PLESSIS, R. *Bibliographie raisonnée de l'argot et de la langue verte en France du quinzième au vingtième siècle*. Paris, 1901, in-8°.

IV. — MANUSCRITS.

- Archives communales de Grenoble, FF 45.
 Archives de la Comédie-Française. Dossiers sur les comédiens sociétaires : Le-grand.
 Archives de la Comédie-Française. Registres des années 1693-1694, 1707-1708, 1718-1719.
 Archives départementales du Vaucluse. Minutes du notariat Vicenti, 1691-1695 (minutes de César Gente, n° 1084, feuillets 650-652).
 Archives départementales du Vaucluse. Procédures de mariages de l'Archevêché d'Avignon, année 1695 (n° 938, feuillet 42).
 Archives départementales du Vaucluse, Registres paroissiaux de Saint-Agri-col, années 1664-1700 (feuillet 299).
 Archives municipales d'Amiens, FF 1307.
 Archives Nationales O-1 844.
 Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3128 (« Logoglyphes sur les comédiens »).

C. — PRINCIPALES PIÈCES DE THÉÂTRE CONSULTÉES

I. — IMPRIMÉS.

- ARISTOPHANE. *Plutus* (trad. de M^{me} Dacier). Paris, 1684, in-12.
- ARTOIS, A. d' et DUPIN, H. *Cartouche et Mandrin, comédie-vaudeville en un acte*. Paris, 1827, in-8°.
- BROSSE, de. *L'Aveugle clairvoyant*. Paris, 1650, in-4°.
- CORNEILLE, Thomas et VISE, Donneau de. *La Devineresse*. Paris, 1680, in-12.
- *La Pierre philosophale*. Paris, 1681, in-4°.
- DANCOURT, F. C. *Œuvres*. 3^e éd. Paris, 1729, 9 vol. in-12.
- DELORME, H. et GALLY, F. *Cartouche, opérette en un acte*. Paris, 1912, in-16.
- DENNERY, A. et DUGUE, F. *Cartouche, drame nouveau en cinq actes*. Paris, 1859, in-fol.
- DUFRESNY, C. R. *Œuvres*. Paris, 1731, 6 vol. in-12 (vol. I-IV).
- FUZELIER, L. *Les Vacances du Théâtre*. Paris, 1724, in-8°.
- *Momus Fabuliste*. Paris, Simon, 1719, in-8°; Ribou, 1719 et 1720, in-12; La Haye, 1720, in-8°.
- GHERARDI, E., éd. *Théâtre-Italien*. Paris, 1700, 6 vol. in-8°.
- HURTAUD-DELORME, J. F. *Cocanius, ou la Guerromanie, comédie héroïque et burlesque faisant suite à celle du « Roi de Cocagne » de Legrand*. Paris, an XIII, in-8°.
- LA FERTÉ, chevalier de. *Les Comédiens de campagne*. Lyon, 1699, in-12.
- *Le Carnaval de Lyon*. Lyon, 1699, in-12.
- LA FORTELLE, A. M. *Le Comédien de Bruxelles, ou la Prévention vaincue*. Paris, 1822, in-8°.
- LA MOTTE, Houdar de. *Inès de Castro*. Paris, 1723, in-8°.
- *Œuvres de théâtre*. Paris, 1730, 2 vol. in-8°.
- LESAGE, A. R. *Turcaret*. Paris, 1826, in-32.
- MARIVAUX, P. C. de C. de. *Théâtre*, Paris, 1929-1930, 5 vol. in-8°.
- MELESVILLE (pseud. de Duveyrier, A. H. J.) et CARMOUCHE, P. F. A. *Le Roi de Cocagne, folie-vaudeville en deux actes (imitée de Legrand)*. Paris, 1842, in-12.
- MONTFLEURY. *Les Bêtes raisonnables*. Imprimées par Fournel, V., dans les *Contemporains de Molière*. Paris, 1875, 3 vol. in-8° (vol. I).
- NÉZEL, T. et OVERNAY, A. *Cartouche, mélodrame en trois actes*. Paris, 1827, in-8°.
- Nouveau Théâtre-Italien*. Paris, 1733, 9 vol. in-12.
- Parodies du nouveau Théâtre-Italien*. Paris, 1733, 4 vol. in-12.
- Les Paniers, ou la Vieille Précieuse*. Publiés avec les *Aventures du Voyageur Aérien, histoire espagnole*. Paris, 1724, in-12.
- REGNARD, J. F. *Les Folies amoureuses*. Paris, 1704, in-12.
- RIMBAUT, Hippolyte (pseud. de Fulgence de Bury). *Le Sauf-conduit, comédie en deux actes*. Paris, 1839, in-8°.
- ROTRON, Jean. *La Bague d'Oubli*. Paris, 1635, in-8°.
- ROY, Pierre-Charles. *Les Eléments... ballet...* Paris, 1721, in-4°.
- SAUVAGE, T. et DUPIN, H. *Le Début de Cartouche, comédie en deux actes*. Paris, 1841, in-8°.
- Théâtre de la Foire*. Paris, 1721-1737, 10 vol. in-12.
- THÉAULON et ARNOUX, Stephen. *Une Visite nocturne, ou Cartouche, comédie en un acte*. Paris, 1839, in-4°.
- VOLTAIRE. *Mariamne et Œdipe*, dans les *Œuvres de Voltaire*. Paris, 1877-1885, 52 vol. in-8° (vol. II).

II. — MANUSCRITS.

DOMINIQUE (Pierre-François Biancolelli). *La Française Italienne*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. n° 9331.

— *La Dispute de Thalie et de Melpomène*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. n° 9331.

ROMAGNESI. *Le Retour de la tragédie française*. Bibliothèque Nationale, ms. fr. n° 9334.

Vu le 3 janvier 1938.

Pour le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

J. VENDRYES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

G. ROUSSY.

INDEX

- Agitateurs (les)*, 45.
Agnès de Chaillot, 2, 105, 119, 120, 145, 147-153, 154, 157, 158, 162-163, 166, 168, 169, 180.
Alain (R.), 40, 164.
Amants ridicules (les), 34, 37, 165.
Amazones Modernes (les), 15, 126, 127, 132, 133, 165, 166, 168, 177, 178-180.
Ambigu-comique (l'), 21, 140.
Ambitieux (l'), 171.
Amour charlatan (l'), 93.
Amour-diable (l'), 56, 58, 168, 169.
Amour et la Vérité (l'), 116.
Amour maître de langue (l'), 115.
Amours aquatiques (les), 117, 126, 127, 132, 138, 166.
Andromaque, 11, 14, 19.
Andronic, 12, 15.
Animaux raisonnables (les), 86-89, 97, 117, 166.
Antin (duc d'), 70.
Ariane, 15.
Aristophane, 61-63, 117.
Aristote, 124.
Arlequin Atys, 145, 146.
Arlequin aux enfers, 126.
Arlequin Cartouche, 73.
Arlequin Deucalion, 177.
Arlequin Enée, 126.
Arlequin et Scapin voleurs par amour, 167.
Arlequin jouet de la fortune, 122.
Arlequin poli par l'amour, 175.
Arlequin sauvage, 116, 177.
Armand, 23, 131.
Arnoux, 76.
Artemire, 14, 145, 146.
Artois (d'), 76-77.
Auguste (roi de Pologne), 10-11, 29.
Aumont (duc d'), 3, 6-7, 18, 87.
Autreau, 114, 132.
Avare (l'), 123.
Aventures du voyageur aérien (les), 164.
Aveugle clairvoyant (l'), 35, 37-38, 39, 43-44, 50, 51, 55, 97, 168, 169-170.
Aymon, 75.
Bague d'oubli (la), 96-97.
Bajazet, 20.
Ballet des éléments (le), 132, 159-160.
Ballet des vingt-quatre heures (le), 118, 127-128, 130, 131, 167.
Banqueroutier (le), 45, 47, 114.
Barbier (E. J. F.), 74-75.
Baron, 59, 171.
Baxter, 85.
Beauchamps (Godard de), 173.
Beaumarchais, 35.
Beaune (dame de), 86, 90.
Belphegor, 117, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 138, 167, 168.
Bêtes raisonnables (les), 88.
Biancolelli (P. F.), v. Dominique.
Boissy, 23, 101, 171.
Bouffiers (maréchale de), 71-72, 74.
Bourbon (duc de), 92, 118.
Bourgeois gentilhomme (le), 35, 36, 46.
Bourgeoises à la Mode (les), 48.
Boursault, 73.
Britteau (Anne-Marie), 8, 9.
Brosse (de), 35, 38.
Brouilleries (les), 127-128, 131, 167, 169.
Brouilleries nocturnes (les), 167.
Buvat, 71, 73.
Campistron, 12, 15.
Camusat, 74, 170.
Caprice (le), 128.
Carmouche, 110.
Carnaval de Lyon (le), 9.
Carolet, 22, 118, 139, 153.
Cartouche de Delorme et Gally, 76, 77.
Cartouche, de Legrand, 2, 30, 61, 65-78, 133, 165, 166, 169, 170, 172, 180.
Cartouche, drame, 77.
Cartouche et Mandrin, 76-77.
Cartouche, mélodrame, 77.
Cartouche (Louis-Dominique), 65-78.
Chalons (Michel), 5, 8.
Chamerat (Catherin), 5, 8.
Champelon (Geneviève-Françoise le Valois de), 8-9, et v. Legrand (Geneviève).
Champelos (Jacques de Valois de), 9.
Champmeslé, 11.
Chaos (le), 159-160, 162, 167.
Charles XII (roi de Suède), 10, 11.
Chasse du cerf (la), 121, 122, 124, 126, 127, 131-132, 135, 138, 142, 165, 166

- Chevalier errant (le)*, 158-159, 160-161, 162, 166.
Chute de Phaëton (la), 7, 24, 27-29, 30, 31, 58, 105.
Cid (le), 149.
Cinna, 102-103, 143.
Clavel (Elizabeth), 16-17.
Cocanius, ou la guerromanie, 110.
Colin-maillard (le), 11.
Comédie des comédiens (la), 93.
Comédien de Bruxelles (le), 19-20.
Comédiens corsaires (les), 142-144.
Comédiens de campagne (les), 9.
Conquête du pays de Cogne échouée (la), 106.
Constantini (Angelo), 10, 11.
Corneille (Pierre), 102, 149.
Corneille (Thomas), 15, 56, 74, 165.
Courtanvaux (marquis de), 16.
Coypel, 114.
Crébillon, 13-14.
Créqui (duchesse de), 87.
Critique de l'Édipe de M. de Voltaire, 161.
Dacier (M^{me}), 61.
Danchet, 108.
Dancourt, 1, 11, 32, 34, 35, 36, 45, 49, 51, 56, 80, 87, 89, 92-93, 165-166, 170, 173, 181.
Dancourt (M^{lle}), 59.
Dangeville (Antoine-François Botot-), 57.
Dangeville (Charles-Etienne Botot-), 57.
Dangeville (Marie-Anne Botot-), 57.
Dauphin (le Grand), 11.
Début de Cartouche (le), 76, 77.
Delisle de la Drivetière, 116, 130, 173, 174, 177-178.
Delorme, 76, 77.
Dennerly, 77.
Dénouement imprévu (le), 174.
Départ des Comédiens Italiens (le), de Dufresny, 129.
Départ des Comédiens Italiens (le), de Legrand et Dominique, 119, 120, 129, 132, 166.
Dermott (Lord), 71.
Desforges, 22.
Desmares (M^{lle}), 59.
Désolation des deux comédies (la), 91, 115.
Destouches, 171, 173.
Devineresse (la), 74, 165.
Diane et Endymion, 127.
Diderot, 169.
Dispute de Thalie et de Melpomène (la), 147.
Divertissement pour le retour du roi à Varsovie, 10, 11, 29-30.
Dominique, 85, 91, 117, 119, 120, 127, 129, 141, 145-158, 162-163, 164, 166.
Double inconstance (la), 174.
Double veuvage (le), 36.
Dufresne (M^{lle}), 124.
Dufresny, 12, 32-33, 36, 56.
Dugué, 77.
Du Liz (François-Lopez), 22-23.
Dumirail, 22.
Dupin, 76, 77.
Du Ryer, 14.
Ecole des femmes (l'), 123.
Ecole des maris (l'), 43.
Egiste, 15.
Epreuve réciproque (l'), 1, 37, 39-40, 45, 48, 54, 168, 169, 170.
Esclavage de Psyché (l'), 22.
Esopé à la Cour, 73.
Esprit de contradiction (l'), 36, 37.
Estrées (cardinal d'), 81.
Été des coquettes (l'), 49.
Fagan, 22, 23.
Famille extravagante (la), 1, 39, 41-42, 49-50, 53-54, 168, 169.
Famille extravagante (la), oder die ausschweifende Familie, 169.
Fatouville (Noland de), 45, 114.
Fausse Foire (la), 83.
Fausse ridicule (la), 22.
Fausse Veuve (la), 12.
Faussses confidences (les), 174.
Faux instinct (le), 56.
Favart, 167.
Femme, fille et veuve (la), 34, 37, 45, 52, 54-55, 87.
Fêtes du cours (les), 89.
Figiel, 74 Figiel, 169.
Fille précepteur (la), 6.
Fleuve d'oubli (le), 117, 128-129, 130, 131, 133, 134-135, 167, 169.
Florentin (le), 11.
Foire de Bezons (la), 36, 49, 58.
Foire de Guibray (la), 84.
Foire Saint-Germain (la), de Dancourt, 58.
Foire Saint-Germain (la), de Regnard et Dufresny, 36, 58.
Foire Saint-Laurent (la), 36, 45, 51, 58-59.
Folies amoureuses (les), 20, 56, 104.
Fouillard (Michel), 22-23.
Française Italienne (la), 21, 22, 127, 128, 131, 135, 140-141, 168.
Francisque, 83.
Funérailles de la foire (les), 91.
Funerau, 25.
Fuzelier, 1, 14, 15, 21, 86-87, 90, 115, 126, 127, 128, 132, 139-140, 142, 145, 147, 153, 159, 164.
Gageure de Pierrot (la), 88.
Galant Coureur (le), 2, 34, 37, 39, 40, 52, 139, 168, 169, 172, 174-176, 180.
Gally, 76, 77.
Genest (l'abbé), 14-15.
Gherardi (Evariste), 84.

- Gherardi (Jean-Baptiste), 168.
Glorieux (le), 173.
 Grandval (François-Charles Racot de), 164-165.
 Grandval (Nicolas Racot de), 7, 69.
 Granier, 20.
 Granier (François), 20.
 Gueulette, 114.
 Guyenet, 86.
Hercule filant, 145.
Heure de l'audience (l'), 126, 130, 131.
Homme du jour (l'), 101.
 Honoré, 120.
 Huguet (François-Armand), v. Armand.
Huit Mariamnes (les), 153.
 Hurtaud-Delorme, 110.
 Hus (Jérôme), 5, 7.
Ile des Amazones (l'), 126, 178-180.
Imposteur malgré lui (l'), 114.
Impromptu de campagne (l'), 172.
Impromptu de la Folie (l'), 21, 121, 122, 123, 124, 130, 132, 135, 138-139, 140-144, 162.
Indiscret (l'), 170.
Inès de Castro, 2, 119, 147-153, 157, 158, 163.
Inès et Mariamne aux Champs-Élysées, 153.
Iphigénie, 11, 14.
Isabelle Arlequin, 22.
Italien francisé (l'), 114.
Italienne française (l'), 141.
Jaloux (le), 173.
Jeu de l'amour et du hasard (le), 40, 174.
Krol w Kraju rozkoszy, 169.
 La Chapelle (Jacques de), 20.
 La Chaussée, 173.
 La Fautrie (de), 17.
 La Ferté (chevalier de), 9.
 Lafont, 40, 90-91, 101, 142.
 La Fontaine, 11, 126.
 Lafortelle, 19.
 Lalande (M^{lle}), 16.
 La Motte, 2, 14, 40, 119, 145, 147-153, 158, 159, 167.
 La Place, 139.
 La Thorillière, 59, 94-95, 130.
 Law, 62, 70, 134.
 Lecouvreur (Adrienne), 16-17, 92.
 Legrand (Catherine), 20, et v. Morin (Catherine).
 Legrand (Charlotte), 15, 18, 19, 20-23, 131.
 Legrand (François), 18.
 Legrand (Geneviève), 18, et v. Champelon (Geneviève).
 Legrand (Jean), 3-4.
 Legrand (Jean-Marc-Antoine), 15, 18-19, 20.
 Legrand (Jean-Nicolas), 17, 18.
 Leguay, 27.
 Le Jay (la présidente), 16.
 Lelio, 114 et v. Riccoboni (père).
 Le Rat, 59.
 Lesage (A. R.), 1, 14, 33, 35, 40, 45, 83, 84, 85, 86, 90-91, 93, 96, 101, 115, 116, 125, 126, 128, 134, 142, 173, 178-180, 181.
 Le Sage (acteur), 29.
 Levasseur, 24, 27.
 Logerot (Marie-Simonne), 20.
 Louis XIV, 75.
 Louis XV, 118, 129, 173.
 Lully, 6, 27, 28.
Luxurieux (le), 164-165.
M^{me} Honesta, 127.
 Marais, 66, 74.
Mariage entre les vivants et les morts (le), 131.
Mariamne, 14, 153-158, 163, 166.
 Marivaux, 2, 40, 116, 130, 173-177, 179-180.
 Massei, 114.
 Maur (M^{lle} le), 136.
Mauvais ménage (le), 105, 147, 153-158, 162-163.
 May, 94-95.
 Mélesville, 110.
Mérope, 114.
Métamorphose amoureuse (la), 39, 41, 51, 168.
Métempsychose des amours (la), 87, 89.
Métempsychose d'Arlequin (la), 87.
Misanthrope (le), 123.
Mithridate, 13, 34, 143.
Mode (la), 115.
 Molière, 3, 35, 46, 55, 56, 109, 166, 171, 173.
Momus exilé, 132, 159.
Momus fabuliste, 15.
Monde renversé (le), 101.
 Monery (Claude César), 5, 8, 9.
 Montfleury, 88.
 Moreto, 114.
 Morin (Catherine-Julienne), 19-20, et v. Legrand (Catherine).
Mot universel (le), 119.
 Nézel, 77.
 Nicolle, 80.
Nouveauté (la), 121, 122, 123, 126, 129, 132, 135-138, 139, 168, 169.
Nouveaux débarqués (les), 37, 39, 168.
Nouvelle colonie (la), 179-180.
Nuit (la), 130, 131.
Œdipe, de La Motte, 158-159, 161.
Œdipe, de Voltaire, 14, 145, 146, 161, 165.
Œdipe travesti, 145.
Omphale, 145.
Opérateur Barry (l'), 92-93.
 Orléans (duc d'), 81, 113, et v. Régent.
 Orneval (d'), 14, 40, 90, 101, 115, 126, 142, 178-179.
Ouvrage d'une minute (l'), 139, 140.
 Overnay, 77.
 Panard, 22, 23.

- Paniers (les)*, 20, 34, 39, 50-51, 55-56, 57, 58, 143, 164, 168.
 Parmentier, 23.
Parodie, 145-146, 147.
 Pellissier (M^{lle}), 22, 136.
Pénélope, 14.
Père de Famille (le), 169.
Phaëton, 28.
Phèdre, 143.
Philanthrope (le), 34, 36, 37, 57, 139-140, 165, 168, 169, 177-178.
Philosophe marié (le), 173.
Pierre philosophe (la), 56.
Pierrot Romulus, 14.
Pyrame et Thisbé, 122.
 Piron, 118, 119, 128, 153, 177-178.
Plaideurs (les), 109, 157.
Plutus, 61-65, 111, 133, 166, 177.
 Poisson, 59.
 Poisson (François-Arnould), 20.
 Poisson (Jean-Raymond), 5, 6, 7, 8, 10, 11.
 Poisson (Paul), 20.
 Poisson (Philippe), 172.
 Poisson (Raymond), 6.
 Poitiers, 10.
Polyeucte, 14, 16, 143.
Polyphème, 118, 126, 130, 132, 166.
 Pontau (Boizard de), 22, 23, 120.
 Ponteul, 10, 12.
Port-à-l'Anglais (le), 114, 132.
 Pralard, 15.
Préjugé à la mode (le), 173.
Princesse de Carisme (la), 91.
Procès des théâtres (le), 91.
Procureur arbitre (le), 172.
 Pyrrhus, 13-14.
Quatre Mariannes (les), 153.
Querelle des théâtres (la), 90-91.
 Quinault, 66, 73.
 Racine, 102.
Rechnung ohne Wirth, 169.
 Régent (le), 74, 86, 90, et v. d'Orléans (duc).
 Regnard, 32-33, 36.
Reine de Barostan (la), 40.
Reine de Monomotapa (la), 86-87, 88, 126.
 Renaud, 10.
Renard de Montauban, 114.
Répétition de Thésée (la), 6, 31.
Retour de la chasse du cerf (le), 142.
Retour de la tragédie française (le), 141-142.
Retour des officiers (le), 51-52.
 Riccoboni (père), 73, 76, 91, 118, 127, 146, 163, 164 et v. Lelio.
 Richard (Michelle), 3, 4.
 Rimbaut (H.), 76.
 Robert Macaire, 2.
 Robin, 9.
Rodogune, 14.
Roi de Cocagne (le), de Legrand, 1, 2, 78, 89, 91, 92-112, 120, 121, 125, 126, 132, 133, 138, 143, 162, 166, 168, 169, 170, 172, 181.
Roi de Cocagne (le), de Mélesville et Carmouche, 110.
 Romagnesi, 141-142, 146.
Romulus, 14.
 Rosellis, 11.
 Rotrou, 96-97.
 Roy, 132, 159.
 Rozanges (Marc-Antoine de Houy de), 5.
 Rozanges (Marie-Françoise-Baptiste de Houy de), 5.
Rue Mercière (la), 5-6, 24-27, 30, 31, 40, 49, 58.
 Saint-Edme, 86, 90.
 Sallé, 10.
 Sallé (M^{lle}), 10, 108.
 Salx, 24, 27.
Sauf-conduit (le), 76.
 Sauvage, 76, 77.
Scévole, 14.
Schöne Nanette (die), 169.
Schöne Rosette (die), 169.
 Segueineau, 15.
Sénat calotin (le), 22.
Serdeau des théâtres (le), 145-146.
 Soultzbach (duc de), 169.
Surprise de l'amour (la), 175.
Tartuffe, 7, 15, 123.
Temple de l'Ennui (le), 128.
Terres australes (les), 117, 126, 133, 166.
Théâtre espagnol, 33, 35.
 Théaulon, 76.
Thésée, 6, 30.
 Thierry, 40.
 Thomassin, 73.
Timon le misanthrope, 177.
 Touchemarie (Marianne de), 7, 8.
Triomphe du Temps (le), 18, 34, 57, 130, 143, 168, 169, 170.
Triomphe du Temps futur (le), 57, 168.
Triomphe du Temps passé (le), 36, 37, 39, 49, 168, 169, 176-177.
Triomphe du Temps présent (le), 39, 40-41.
 Turcaret, 33, 45, 48, 78, 134, 181.
Une Visite nocturne, 76.
Usurier gentilhomme (l'), 35, 36, 38, 39, 45, 46-47, 48, 51, 52-53, 58, 87, 165, 168, 169.
Vacances du Théâtre (les), 139-140.
 Vega (Lope de), 96, 114.
Vendanges de Suresnes (les), 165.
 Vicentini (Thomasso Antonio), v. Thomassin.
 Villedieu (Michel de), 5, 7.
 Villeroi (maréchal de), 5, 8.
 Villot-Dufy, 80.
 Visé (Donneau de), 56, 74, 165.
 Voltaire, 14, 18, 57, 145, 153-158, 161-162, 164, 170-171.
 Wurtemberg (duc de), 169.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	I
Raisons de l'oubli dans lequel Legrand est tombé ; — popularité chez ses contemporains ; — intérêt offert par l'étude de sa vie et de son théâtre.	
CHAPITRE I. — Notice biographique.	3
remières années ; — débuts au théâtre ; — séjour à Lyon (c. 1691-1694) ; — premier début à la Comédie-Française (1694) ; — mariage (Avignon, 1695) ; — acteur à Varsovie (c. 1700-1702) ; — nouveaux débuts à la Comédie-Française (1702) ; — réception comme sociétaire ; — moyens pris par lui pour gagner les suffrages du public ; — rôles ; — talent pour le comique ; — succès comme maître de l'art dramatique ; — mort (1728) ; — enfants ; — carrière de Jean-Marc-Antoine et Charlotte Legrand au théâtre.	
CHAPITRE II. — Pièces jouées en province et à l'étranger	24
<i>La Répétition de Thésée et la Fille Précepteur</i> (Lyon c. 1692-1693) ; — <i>La Rue Mercière</i> (Lyon, 1694) : satire locale ; — <i>la Chute de Phaéton</i> (Lyon, 1694) : parodie basée sur les malheurs de l'Opéra lyonnais ; — personnages réels dépeints dans le prologue de cette pièce ; — <i>Divertissement pour le Retour du Roi à Varsovie</i> (1700 ou 1701 ?) ; — comparaison de ces premiers essais avec les pièces de Legrand jouées à Paris.	
CHAPITRE III. — Legrand et les scènes parisiennes.	31
Vue générale des œuvres de Legrand ; — les théâtres de Paris à l'époque où il devient sociétaire de la Comédie-Française : auteurs comiques, genres.	
CHAPITRE IV. — Farces dans la tradition de la Comédie-Française	34
Intrigues : sources, simplicité, rapidité du développement, absence de l'élément de surprise invraisemblance ; — personnages ; — satire.	
CHAPITRE V. — Legrand à l'affût de l'actualité.	61
Deux pièces de circonstance : <i>Plutus</i> et <i>Cartouche</i> ; — adaptation d'une comédie d'Aristophane pour le Théâtre-Français ; — traduction de M ^{me} d'Acier (1684) ; — changements faits par Legrand pour adapter la satire de <i>Plutus</i> aux événements de son temps ; — <i>Cartouche</i> ; — pièce sur ce sujet écrite par Legrand avant la prise du fameux voleur ; — représentation défendue par la censure ; — remaniement de la comédie après une visite rendue par Legrand à Cartouche en prison ; — réalisme de cette deuxième version de la	

pièce ; — satire de la police ; — popularité de la comédie ; — réaction des contemporains ; — pièces postérieures sur le même sujet.

CHAPITRE VI. — **Les théâtres de la foire avant 1718** 79

Luttes contre les théâtres privilégiés ; — rôle de Legrand dans les démêlés entre la Comédie-Française et les forains ; — répertoire de la foire : Lesage et ses collaborateurs ; — pièce unique de Legrand pour la foire : *les Animaux Raisonables* (1718) et les circonstances de sa production.

CHAPITRE VII. — **Le Roi de Cocagne** 92

Pas destiné d'abord à la scène de la Comédie-Française ; — pièces de Dancourt, déjà jouées à ce théâtre, où les spectacles forains avaient été imités ; — intérêt du *Roi de Cocagne* supérieur à celui de ces pièces de Dancourt ; — prologue du *Roi de Cocagne* : satire des forains ; — intrigue ; — personnages ; — satire du pouvoir royal ; — satire des mœurs ; — satire littéraire : burlesque et parodie ; — importance de la musique et du spectacle ; — *le Roi de Cocagne* comparé aux pièces foraines ; — la pièce devant la critique ; — adaptations et imitations ; — *le Roi de Cocagne* marque une date importante dans l'histoire des luttes entre la Comédie-Française et la foire.

CHAPITRE VIII. — **Le nouveau Théâtre-Italien** 113

Entrée des Comédiens Italiens dans les luttes entre les théâtres parisiens ; — leur répertoire ; — leur popularité rend la Comédie-Française plus indulgente pour les forains ; — le théâtre des Comédiens Italiens à la Foire St-Laurent (1721-1723) ; — le manque de succès de cette entreprise leur apporte l'appui de la Comédie-Française contre les forains ; — Legrand se met à écrire pour les Italiens (1721) ; — mais continue à imiter la foire sur la scène du Théâtre-Français.

CHAPITRE IX. — **Legrand imitateur de la foire et du Théâtre-Italien**... 121

Défense de la comédie légère dans quelques prologues donnés à la Comédie-Française ; — ressemblances entre le genre forain et le genre dit « italien » ; — caractéristiques des dernières pièces de Legrand : cadres fantaisistes, intrigues invraisemblables ; — pièces sans intrigue ; — ambigus-comiques ; — personnages : Arlequin et ses comparses, personnages mythologiques et allégoriques, contemporains ; — satire des mœurs et de l'actualité ; — expression : emploi du chant dans le dialogue ; — Legrand en butte aux représailles des forains et des Italiens pour avoir exploité leurs genres à la Comédie-Française ; — une satire de Lesage contre lui : *les Comédiens Corsaires*.

CHAPITRE X. — **Legrand parodiste** 145

La parodie au nouveau Théâtre-Italien ; — procédés employés par les parodistes ; — querelles entre les défenseurs de la parodie et leurs adversaires ; — *Agnès de Chaillot*, première parodie de Legrand et Dominique (1723) ; — critiques spirituelles de l'*Inès de Castro de La Motte* ; — bouffonnerie ; — Agnès considérée comme un modèle du genre ; — une parodie de la *Mariamne* de Voltaire (1725) ;

— échec du *Chevalier Errant*, parodie de l'*Œdipe* de La Motte ; — raisons de cet échec ; — une parodie de ballet : *le Chaos* ; — Legrand s'érige en critique sérieux : *Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire* (1719) ; — rôles relatifs de Dominique et Legrand dans les parodies qu'ils écrivirent en collaboration.

CONCLUSION 164

Popularité des pièces de Legrand ; — au temps de leur apparition ; — après la mort de l'auteur ; — en province et à l'étranger ; — rares critiques de son théâtre ; — variété de ses ouvrages due en partie aux changements du goût du public ; — goût du sentimentalisme et de la « philosophie », qui commença à se développer vers la fin de la Régence, reflétée dans quelques-unes de ses pièces ; — évaluation de son talent ; — son utilité à la Comédie-Française.

BIBLIOGRAPHIE 182

A. *Œuvres de Legrand* :

- I. Recueils.
- II. Pièces isolées.
- III. Traductions.
- IV. Manuscrits.

B. *Bibliographie générale* :

- I. Histoire et critique littéraire et théâtrale.
- II. Mémoires, relations, périodiques et lettres contemporains.
- III. Ouvrages généraux.
- IV. Manuscrits.

C. *Principales pièces de théâtre consultées*.

- I. Imprimés.
- II. Manuscrits.

INDEX 193

